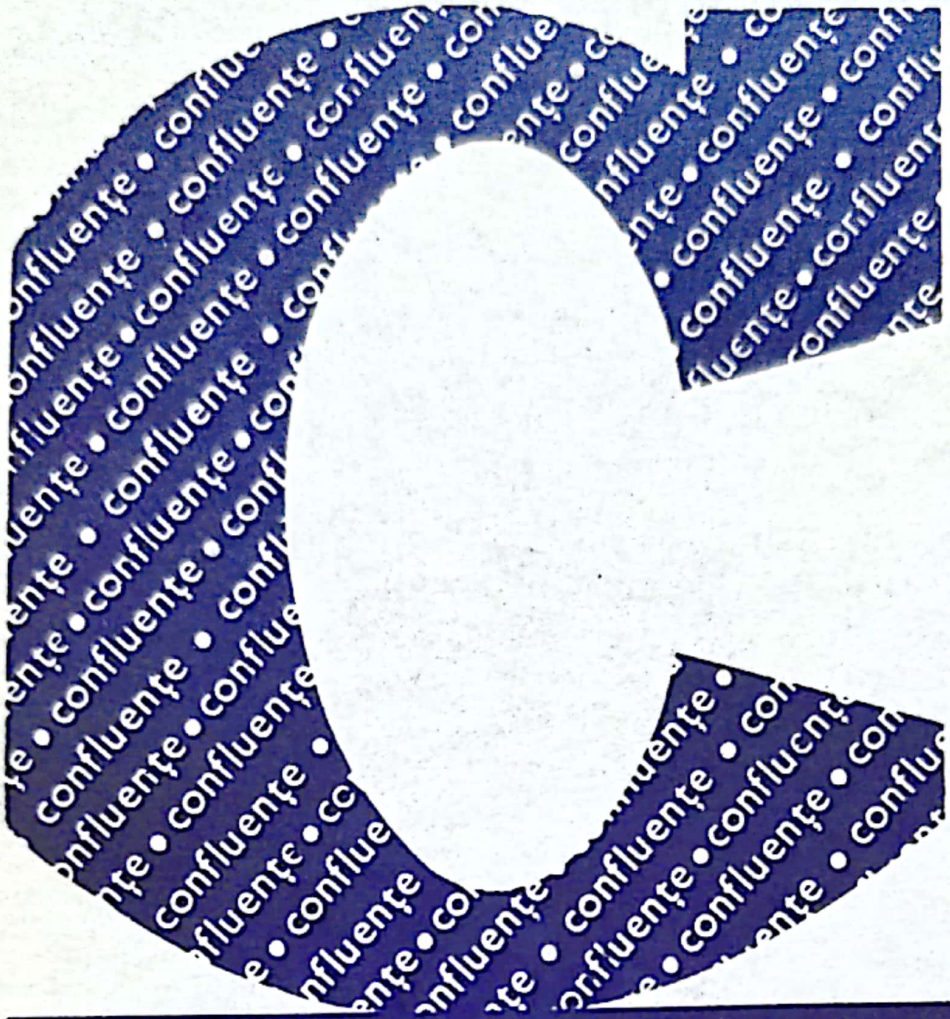


I. CONSTANTINESCU

CARAGIALE ŞI ÎNCEPUTURILE TEATRULUI EUROPEAN MODERN

Scanned with OKEN Scanner

Partea I

CONCEPTUL MODERN DE DRAMĂ

Una dintre prejudecăţile esteticii moderne, mult circulată şi întreţinută şi de opiniile unor mari dramaturgi (Eugène Ionesco ş. a.), se referă la faptul că, în raport cu celelalte arte, teatrul s-ar afla mereu *en retard*. Prejudecata explică parţial de ce studiile asupra originii şi evoluţiei teatrului modern sînt, pretutindeni, rare şi, adesea, dependente de optica istoric-literară. Marianne Kesting, într-o carte apărută în urmă cu mai mulţi ani, observa că estetica literară a întîrziat mult timp să recunoască o revoluţionare a structurii dramei, deşi fapte numeroase o indică. „Nu numai în domeniul romanului şi al liricii — scrie eseista germană — ,ci şi în acela al dramei a avut loc la sfîrşitul secolului trecut o revoluţionare adîncă a structurii, revoluţionare ale cărei consecinţe devin, în teatru, evidente abia astăzi.“[1] Oamenii de teatru ai epocii au resimţit nu numai o criză a formei dramatice, ci „şi a tradiţiei însăşi“[2], o criză a tradiţiei imediate, romantic-realist-naturalistă, întrucît noua structură dramatică se va constitui şi ca o „întoarcere“ la străvechea tradiţie a teatrului.

În acelaşi timp cu revoluţionarea structurii dramei, se produce şi o revoluţionare a conceptului ei, cu ace-

eaşi tendinţă de negaţie a tradiţiei apropiate şi de „întoarcere“ la origini. Constituirea conceptului de dramă modernă, nestudiată pînă acum este determinată şi determină natura însăşi a teatrului.

Punerea în discuţie a formei dramatice înseamnă, încă o dată şi în dublu sens, punerea în discuţie a aristotelismului : a) se ştie că forma artistică era considerată de la Aristotel pînă la Hegel anistorică : drama apărea, conform schemei comune a oricărei teorii tradiţionale, „ca realizarea istorică a unei forme atemporale“ (pentru că „subiectul“ era istoric)[3] ; b) teoria aristotelică a genurilor considera teatrul o variantă a literaturii. Dar cel care a pus primul în discuţie aristotelismul a fost... Aristotel însuşi. Ca şi în alte cazuri, Poetica nu a fost bine citită sau a fost răstălmăcită. Filosoful grec avea o înţelegere a teatrului (fragmentar, poate chiar eronat transmisă de caracterul fragmentar al *Poeticii)* care merge uneori pînă la a concepe drama ca puţin altceva decît pur şi simplu un gen literar. El acordă importanţă deosebită punerii în scenă, şi, în acest sens, marii regizori de la Craig şi Tairov la Artaud şi Jean-Louis Barrault sînt... continuatorii lui Aristotel : „Pentru punerea în scenă (deci pentru *realizarea,* pentru *existenţa* teatrului, n. n.) *arta regizorului* (folosim acest termen modern, n. n. — s. n.) este mult mai importantă decît aceea a poetului“. Mai mult, există un loc în *Poetică* unde Aristotel pare să înţeleagă teatrul în primul rînd ca pe o artă *vizuală,* şi nu *verbală* : „Cum imitaţia, care e tragedia, e săvîrşită de oameni în acţiune, un prim element al ei va fi neapărat elementul scenic ; urmează apoi cîntul şi graiul, prin mijlocirea cărora se realizează imitaţia“. Desigur, astfel, punerea în discuţie a aristotelismului nu devine inutilă. În cadrul echivalenţei hegeliene

Scanned with OKEN Scanner

formă-conținut „conținutul" se afla, în limitele „formei", „ca o problematică înlăuntrul a ceva neproblematic" (Szondi), ca o valoare istorică în perimetrul unei valori considerate anistorice. Contradicția se cerea depășită. Dificultatea în care se afla forma dramatică a fost pentru toți marii oameni de teatru, de la Wagner și Caragiale la Craig, Meyerhold și Ionesco, domeniul eforturilor de înnoire a teatrului. Dramaturgi ca Ibsen și Cehov păstrează structura tradițională a dramei, dar, uneori, poate chiar împotriva voinței lor, o subminează. Caragiale (atît în practica teatrală propriu-zisă, cît și în articolele teoretice), Maeterlinck, Craig, Tairov ș. a. au conceput teatrul ca pe o artă specifică și au încercat „autonomizarea" lui : impunerea unui limbaj propriu, a unei structuri proprii, a unei estetici proprii. Această evoluție a artei dramatice, în mod paradoxal mai puțin evidentă decît a prozei și poeziei, a fost inaparentă, într-un fel sau altul, chiar pentru autori ca Joseph Gregor, Camil Petrescu, chiar Eugène Ionesco ș. a. Astăzi, ea a devenit mai aparentă și se poate vorbi, într-o epocă de „autonomizare" a artelor, despre o căutare (după formula fericită a lui Gide) a formelor proprii pierdute și despre un proces de „emancipare", de „autonomizare" a teatrului, contemporan cu același proces în muzică, plastică, poezie : sfîrșitul secolului al XIX-lea și primele decenii ale acestui veac.

Constituirea conceptului de dramă modernă presupune depășirea aristotelismului : depășire dependentă de rezolvarea acestei „dileme" vechi — *teatrul este sau nu este literatură ?*

Cel dintîi autor dramatic și teoretician care oferă acestei întrebări un răspuns amplu și care, în numeroase articole teoretice, *fixează* elementele principale ale con-

Scanned with OKEN Scanner

ceptului dramei moderne este I. L. Caragiale. Unele dintre ideile sale pot fi întîlnite mai tîrziu, uneori în formulări asemănătoare (fără a fi vorba, desigur, despre o influenţă a dramaturgului român) la cei mai cunoscuţi oameni de teatru moderni : Craig, Tairov, Artaud, Gouhier ş. a. Într-un singur loc nu poate fi tăgăduită totuşi o filiaţie directă — Eugène Ionesco.

Capitolul I

PRELIMINARII

Istoria conceptului de dramă modernă îl precede pe Caragiale, dramaturgul român fiind astfel „rodul" indirect al unei evoluţii anterioare.

Din cîte ştim, Charles Magnin (1793—1862), cronicar dramatic la *Le Globe* şi la *Le National,* este cel dintîi care pune în discuţie valabilitatea absolută a împărţirii tradiţionale a genurilor. Considerat adeptul înnoirilor dramatice romantice, el se află în mod esenţial pe o altă poziţie, antihugoliană de fapt : „Este o diviziune general acceptată, scrie el, aceea a poeziei în trei principale genuri, epic, liric şi dramatic". (Magnin citează în josul paginii : Schlegel, *Cours de littérature dramatique,* t. I, p. 65, şi V. Hugo, *Préface* de *Cromwell,* p. III şi urm.) „Această diviziune corespunde celor trei forme sau, dacă-mi este permisă această expresie, celor trei diferite înfăţişări pe care poezia le îmbracă şi le foloseşte după bunul său plac : povestirea, cîntecul, acţiunea. Deşi această clasificare este clară, evidentă, uşor sesizabilă, se poate pune totuşi întrebarea dacă ea este cea mai bună posibilă, a-

Scanned with OKEN Scanner

dică cea mai proprie a ne face să cunoaștem bine natura obiectului total prin examenul părților sale. Eu nu cred."[4] Magnin se întreabă dacă sub cele trei înfățișări se află una și aceeași poezie sau dacă, dimpotrivă, există un geniu epic, unul liric și unul dramatic, separate și distincte. Avînd rezerve asupra ideilor lui Hugo din *Prefața* la *Cromwell* „că cele trei genuri ale poeziei, pe care el le admite, ca toată lumea, epic, liric și dramatic, au format trei perioade în istoria gîndirii umane", Charles Magnin înțelege prin dramă o artă aproape în mod unic „pitorească", *vizuală*, și indică mijloacele artei teatrale în această ordine : vocea, gestul, costumul, limbajul etc. Legat de poetica tradițională, pe care o pune totuși în discuție, contemporan cu teatrul romantic, de care încearcă totuși să se distanțeze, Magnin nu scoate teatrul din starea de gen literar, deși are multe argumente necesare. El trasează o linie despărțitoare între dramă și celelalte genuri, dar menține totuși drama în triada tradițională.

Un alt important teoretician al teatrului este Eduard Devrient, care publica în anul 1848 primele trei volume ale celebrei sale cărți *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Devrient vede întreaga istorie a teatrului ca pe o dublă dispută : între poezie și teatru și între drama cultă și drama populară. Pentru drama cultă, esențialul îl constituie gîndul și poezia ; scena și arta dramatică sînt doar un „organ" de „demonstrație" a acestora. Pentru drama populară, esențialul este, dimpotrivă, reprezentarea oamenilor și a împrejurărilor umane. Școala dramatică de la Weimar, Goethe și Schiller în special, considerau „literatura primul lor scop, scena... fiind doar mijloc spre scop. Ei nu au înțeles să se consacre în totalitate artei dramatice, ca Molière și Shakespeare, să acționeze pentru ea și prin ea... Cu operele lor

Scanned with OKEN Scanner

poetice se aflau din nou în domeniul dramei savante de lectură. Vechea dispută a speciilor se manifestă încă o dată : drama savantă față de drama populară, arta poetică recîștigă supremația asupra artei dramatice."[5] După Devrient, arta dramatică nu este o artă „reproducătoare", pentru că ea își fondează creația ei pe o operă poetică încheiată. Dimpotrivă, scrie el, reluînd o idee a lui Goethe din *Convorbirile cu Eckermann* : „o dramă scrisă («auf dem Papiere») este numai o operă pe jumătate terminată... arta dramatică dă poeziei dramatice o viață cu adevărat nouă, material independentă, cu mijloace care se află cu totul în afara artei poetice, de altă natură, alte condiții și alte efecte"[6]. Necesitatea unei noi estetici a dramei și a unei „noi" drame ar veni, parțial, și din confuzia (observată și de Devrient), frecventă după epoca lui Goethe, între teatru și drama de lectură : se știe că Goethe însuși a conceput *Faust* neglijînd realitatea scenei.

Eduard Devrient a avut chiar ideea artei dramatice ca o „artă a artelor" („die Kunst der Künste"), pictura, poezia, muzica, oratoria, mimica, dansul împreună.

Rolul lui Richard Wagner în evoluția esteticii moderne este, pînă la un punct, comparabil cu cel al lui Baudelaire. Deși polemizînd cu Devrient, pare că se contrazice, mai ales în ce privește rolul „școlii de la Weimar" în istoria teatrului[7], el rămîne unul dintre cei care au înțeles drama ca pe o artă „autonomă" : „Eroarea în genul artistic al operei consistă în acea că se face dintr-un mijloc de expresie — muzica — scop și, reciproc, din scopul expresiei — drama — mijloc", opinie similară cu aceea a unui alt muzician, Gluck : „Eu mă gîndeam să reduc muzica la veritabila ei funcțiune, care este de a seconda poezia în expresia sentimentelor și a situațiilor

Scanned with OKEN Scanner

fabulei..." La Wagner, reapare ideea teatrului ca artă „totală" : arhitectura, sculptura, pictura etc. sînt „mijloace ajutătoare" ale dramei. O creaţie teatrală îşi împlineşte scopul numai atunci cînd ea oferă libertate deplină tuturor elementelor artistice unite în teatru, cînd deci nici unul nu domină asupra altuia, ci toate se supun scopului comun. Dar ideea teatrului ca artă „totală" are la Richard Wagner o cu totul altă semnificaţie decît va avea mai tîrziu la Caragiale sau Artaud. El regretă dezvoltarea „egoistă a artelor", care a rupt unitatea lor primordială, reflectînd, în acelaşi timp, ruptura unităţii mitice a omului cu natura. Această dezvoltare egoistă a creat raporturi antagonice între arte : „...literatul, de exemplu, scrie o dramă şi dispune de actor numai ca de un instrument, ca sculptorul de lut şi de piatră ; actorul... coborît la rolul de instrument, se răzbună în indiferenţa sa împotriva intenţiei poetice, în care el caută să-şi satisfacă vanitatea sa proprie. Fiecare vrea să fie pentru sine totul."[8]

Conceptul modern de dramă s-a consolidat nu numai în opoziţie cu tradiţia teatrului, ci, în aceeaşi măsură, în dispută cu naturalismul. „Revoluţia" naturalistă în teatru a fost o falsă revoluţie. Camil Petrescu îl considera abia pe Gordon Craig un „revoluţionar", pentru că el s-a opus cu adevărat tocmai naturalismului, pentru că a respins imitaţia în favoarea convenţiei. Dar mai mulţi ani înaintea lui Craig, I. L. Caragiale, contemporan cu Zola şi cu verismul, a fost primul teoretician şi om de teatru modern adversar al naturalismului. Discuţia antinaturalismului caragialian — parte componentă a conceptului despre teatru al dramaturgului (antinaturalism prezent în articolele sale analitice sau teoretice, ca şi în o-

Scanned with OKEN Scanner

pera propriu-zisă) — implică o analiză a concepţiei sale estetice care apare, în contextul european al epocii, în mod neaşteptat modernă.

Ca şi ceilalţi reformatori „revoluţionari" ai teatrului, Caragiale concepea arta sa ca pe o artă „pură" ; „...ce este o operă de artă ? Este răsfrîngerea unei vedenii personale, este, în semne înţelese de spiritul omenesc, icoana închipuirii unui spirit omenesc. Prototipurile operelor de artă sunt creaţiunile mitologice..."[9] Dramaturgul a afirmat de mai multe ori acest punct de vedere neschimbat. Într-o scrisoare către Gherea, trimisă din Berlin, îl informează că lucrează la o comedie nouă care va fi „artă cu tendinţă de dragul tău şi artă pentru artă de dragul ei". Camil Petrescu scria, despre marii oameni de teatru de la începutul secolului, că genul sub care se subsumează încercările lor revoluţionare în sensul înnoirii teatrului şi starea de spirit de care au profitat „stau... sub semnul artei pure". Avînd rezerve faţă de conceptul artei cu tendinţă al lui Gherea, Caragiale nu postulează conceptul unei arte desprinse de sensul existenţei şi de realitate, dimpotrivă, el găsea că raţiunea finală, finalitatea artei este „înţelesul omenesc". Voind parcă să-şi precizeze concepţia, Caragiale creează formula *tendinţă cu artă,* care înseamnă, credem, tocmai ceea ce numea Camil Petrescu prin „eticizarea practicii artistice". După ce opinează că „arta pură" nu este o nouă concepţie despre artă, ci o nouă înţelegere a misiunii artistului şi a mesajului său, Camil Petrescu adaugă : „eticizarea practicii artistice... nu înseamnă introducerea moralei în artă — căci aceasta o face filistinismul odios burghez, conformist —, ci, dimpotrivă, răsturnarea poziţiei detestate, prin transformarea practicii artistice într-o nouă morală în sine, morala atitudinii *care purifică totul..."*[10]

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale înţelegea opera de artă ca pe o operă „autonomă", cu „o formă de expresie, o structură materială cu dimensiuni, proporţii şi relaţii de economie intimă absolut necesare". Refuzul principiului imitaţiei naturaliste se produce în favoarea principiului convenţiei, pe care autorul român îl afirmă cu aproape două decenii înaintea lui Craig. Încă o dată, impunerea principiului convenţiei nu echivalează cu escamotarea lumii reale ; aceasta însă este păstrată în limitele ei, ca în interesanta „poveste" a unei şcoli de mahala, din *Cîteva păreri :* o clasă de elevi face cunoştinţă cu profesorul lor, un om cu un nas comic şi cu o riglă în mînă. Copiii rîd de nasul profesorului. Dar, într-o pauză, un elev desenează pe peretele şcolii un nas şi o riglă. Copiii „rîd, rîd cum n-au rîs niciodată : este domnul ! ! Acesta este domnul adevărat !... fiindcă e numai ce ne trebuie de la domnul — el puţin ne importă —, ce simţim noi la vederea lui, aceea ne importă, şi aceea o avem aici întreagă... Şi astfel copiii nu mai rîd acuma în clasă ca mai înainte cînd văd pe d. profesor : nasul acela nu mai are vechiul succes : el a fost redus la importanţa lui reală — un simplu arcuş. Băieţii ard de nerăbdare să treacă ora, ca să meargă la zidul din dos ; acolo e ce e..."[11] Ideea artei ca o „altă" realitate (ideea apare şi mai tîrziu, formulată chiar în aceşti termeni, în articolul *Apus de soare),* uneori în „rivalitate" de consistenţă şi de efect cu cea reală, se află în întregime aici. Mai mult, departe de a fi o „copie", opera de artă „reaşază" realitatea (folosită ca pretext) în drepturile ei : nasul profesorului „a fost adus la importanţa lui reală — un simplu arcuş". Opera nu este o copie a „arcuşului".

Este interesant de observat că mai mulţi oameni de teatru moderni şi-au fixat atitudinea antinaturalistă, în

Scanned with OKEN Scanner

ce privește jocul actorului, în raport cu arta unei mari actrițe care pentru mulți reprezenta o culme a verismului : Eleonora Duse. Între ei, Caragiale, Craig și Camil Petrescu. Deși o „scoate" pe Duse din verismul italian, din naturalismul patosului, pentru că arta ei nu era dominată de obsesia amănuntului psihologic al jocului, ci de voința de a *re-crea* personajul, Camil Petrescu opinează totuși că „de la Duse purcede acea tehnică de a provoca o emoție pur fiziologică, indiscutabil sinceră, dar străină de complexul artei..." Caragiale, care a văzut-o pe Duse jucînd, exprimă în cronica sa dramatică *Eleonora Duse — Mounet Sully (Pagini literare,* 17 octombrie 1899), ideea desensibilizării actorului, care, altfel de cum sugera Camil Petrescu în legătură cu Diderot, înseamnă recrearea rolului prin luciditate, nu trăirea lui. Ideea era vitală în acel moment al dominației aproape exclusive a conceptului de teatru naturalist și, totodată, indica punerea în discuție a conceptului de imitație, nu numai în ce-l privește pe actorul dramatic, ci și pe creator în general. Era un refuz de supunere la real, o supunere și un real în înțelesul naturalist al termenilor. Caragiale nu cere actorului „exactitatea" psihologică sau biologică a verismului italian. Modernitatea conceptului de teatru caragialian devine, încă o dată, evidentă. Dramaturgul nu acordă locul central în arta actorului principiului imitației, el nu apreciază „versatilitatea morală a executantului" (Camil Petrescu) : „S-a pus adesea întrebarea : artistul în genere și îndeosebi artistul comedian trebuie oare să fie sincer ? Diderot este de părerea mea : nu ! nu trebuie artistul să fie sincer ; el nu trebuie să aibă sinceritatea propriu-zisă, ci sinceritatea sincerității : cum am zice, artistul nu trebuie să simtă el — nu trebuie să aibă

Scanned with OKEN Scanner

chiar simţirea ; el trebuie să aibă simţirea simţirii..."[12] Desensibilizarea actorului, idee insolită în secolul al XVIII-lea, nouă, în alt context, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, revoluţionară chiar în contextul teatrului naturalist, care pretindea ca pe scenă să se reproducă realul, iar actorul trebuia să imite şi el, să „trăiască" realul, această idee era cu adevărat înnoitoare.

Ca om de teatru, Caragiale a fost aproape acea excepţie „imposibilă" pe care o visa Craig : un om de teatru total, aşa cum a încercat să fie mai tîrziu şi Victor Ion Popa. Autorul *Scrisorii pierdute* nu a fost un literat care a scris şi teatru, ci (această „banalitate" a fost de prea multe ori uitată), în primul rînd, un om al teatrului. El a cunoscut teatrul aşa cum l-au cunoscut Shakespeare şi Molière, *ca un om dinăuntru.* „Născut" în teatru, I. L. Caragiale a dat pasiunii familiei sale pentru arta dramatică un nivel calitativ absolut : ca sufler şi actor, regizor şi cronicar dramatic, autor şi teoretician, director şi pasionat reformator al teatrului. În *Le théâtre théâtral,* Meyerhold se îndoia de posibilitatea sintezei wagneriene a artelor, pentru că cei care creează teatrul (autorul, regizorul, actorul, decoratorul, muzicianul, accesoristul) nu se prezintă în faţa publicului cu o operă unitară, rodul unei colaborări perfecte. Pentru Gordon Craig, realizarea acestei opere unitare este o condiţie esenţială a creaţiei dramaturgice. Un adevărat „artist al teatrului" execută el însuşi „toate desenele (sale), toate aranjamentele de dans, «luptele», efectele de lumină, jocurile de scenă". În altă parte, tot Gordon Craig scria că un regizor poate fi un dramaturg, un compozitor, un arhitect, dar este *indispensabil* ca el să fi fost mai întîi un actor. Referindu-se la faptul că „în teatrul românesc de pînă acum (aceste rînduri sînt scrise

Scanned with OKEN Scanner

în 1941, n.n.), stilul «Caragiale» constituie singura tradiţie serioasă şi definitiv acceptată", Victor Ion Popa observa că „opera lui Caragiale, pusă în scenă de el însuşi, a ajuns să fie una din cele mai desăvîrşite închegări teatrale, într-o nedezminţită linie, a unui singur stil. Această mare virtute teatrală — împlinirea parţială a celei mai avansate dintre ideile lui Gordon Craig — poartă în ea lămurirea categorică a viabilităţii stilului comic caragialesc."[13] Mai mult, regizorul Caragiale a fost, în spiritul vederilor lui Craig, şi actor.

Caragiale a *trăit* teatrul. El a înţeles omul de teatru ca pe un om de teatru *total,* cum va face, de pildă, şi Antonin Artaud mai tîrziu. Opera şi ideile sale se încadrează evoluţiei generale a teatrului epocii (Cehov, Maeterlinck, Strindberg, Jarry, Craig, Meyerhold, Tairov ş.a.) şi preced unele dezvoltări viitoare ale artei dramatice. Caragiale cunoştea teatrul în esenţa lui, prin el, pe teren românesc, teatrul se regăseşte pe sine, revine la sine. Dramaturgul a văzut necesitatea împlinirii sale ca om de teatru total şi a avut conştiinţa acestei împliniri : „...nu-mi vine a zice tocmai — scria el încă în 1888 — că nu mă pricep la a alege (piesele pentru un repertoriu, n.n.), ba la nevoie chiar a face o piesă de teatru, a o pune în scenă, a conduce personalul artistic". Caragiale a afirmat această polivalenţă a sa în mai multe rînduri. Ca teoretician al teatrului, chiar la începutul articolului *Oare teatrul este literatură ?,* are conştiinţa singularităţii sale. Mai mult, după ce N. Gane, primar al Iaşului în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, îi refuză direcţia Teatrului Naţional, Caragiale scrie, în articolul *Teatrul Naţional* (1898), afirmînd încă o dată conştiinţa şi vocaţia sa de reformator al artei scenice : „Dacă m-asculta, poate că-i mergea mai bine şi teatrului din Iaşi, şi teatrului românesc în genere".

Scanned with OKEN Scanner

Mulţi contemporani au scris despre regizorul şi actorul Caragiale. Între ei, C. I. Nottara : „La piesele lui Caragiale... toată lucrarea mea de punere în scenă, de regizor, era făcută în mod provizoriu, pentru că de îndată ce Caragiale venea între noi, repetiţia lua alt aspect : se înţelege că începea să arate actorilor jocul în felul lui, nu, de pildă, să dea o intonaţie sau să fixeze anumite gesturi sau mişcări de fizionomie ; se punea alături de actorul care repeta şi repeta şi el cu actorul, adică antrena şi călăuzea pe actor pe linia personagiului conceput de dînsul, cu glasul, pentru că el ţinea ca la anumite role actorul să-şi schimbe şi glasul, cu intonaţiile, cu accentul, cu mimica, cu gesturile, în fine, cu tot aparatul trebuincios unei interpretări, adică în momentul acela, era interpretat acelaşi rol de doi actori în acelaşi timp. Această manevră reîncepea cu toţi actorii în parte... pînă se ajungea la realizarea desăvîrşită a interpretării.“ S-a spus chiar că, „dacă va fi cîndva să se caute o regie românească, ea va trebui să crească, neapărat, pe interpretarea tradiţionalizată a *Scrisorii pierdute,* a *Nopţii furtunoase* şi a lui *Conu Leonida,* adică pe regia lui Caragiale“ (V. I. Popa). Se poate vorbi la Caragiale despre un apetit mimic ieşit din comun, frecvent la marii oameni de teatru. Despre acest apetit mimic scria şi Horia Petra-Petrescu, în 1907, în urma unei vizite făcute dramaturgului la Berlin : „Întreagă fiinţa sa de om de teatru se manifestă în gesturile mîinilor şi în expresiile acestea ale feţei“.

Caragiale era, de asemenea, preocupat, ca şi Alexander Tairov mai tîrziu, nu numai de jocul actorilor, ci şi de dicţia lor, de tonul replicii, de echilibrul între ton şi spaţiul teatrului, între tonul unui actor şi tonul celorlalţi. Pentru Caragiale, esenţială era alegerea re-

Scanned with OKEN Scanner

pertoriului în raport cu posibilităţile fiecărui teatru: „Teatrul în care actorii joacă bine — acela este adevărat teatru, iar nu acela în care se joacă piese bune“ — iată opinia unui adevărat om al scenei.

Se ştie că directorul de teatru Caragiale se interesa de tot ceea ce privea teatrul, chiar de efectele de lumină, îndeplinind astfel una dintre condiţiile care, în concepţia lui Gordon Craig, mai tîrziu, determinau personalitatea unui adevărat artist al teatrului. Un contemporan al dramaturgului, Ionescu Gion, îşi amintea că „...actualul director merge (a) cu scrupulozitatea pînă la a vedea totul cu ochii lui. Sîmbătă, la actul furtunei în pădurea lui Lear, dl. Caragiale era în loggia electricianului pentru a-i da indicaţiile necesare unei oribile nopţi“. De asemenea, dramaturgul era preocupat de nivelul şi „stratificările“ publicului, de accesibilitatea operei teatrale, de relaţia autor-scenă-public. El dorea un „teatru popular al comunei“, în care totul să fie gîndit, de la natura repertoriului şi a regiei, pînă la ceea ce singur numeşte „un maximum al preţurilor de intrare“.

Nivelul calitativ avut mereu în vedere de Caragiale este acela european. Realizînd o chintesenţă a specificului naţional, dramaturgul a avut totodată o autentică vocaţie de european, dovedită şi în operă prin sinteza pe care a încercat-o între mijloacele tradiţionale ale teatrului şi exigenţele dramei moderne. El scria că poporul român are „un mod de gîndire deosebit al lui, o comoară nepreţuită de filozofie morală, de umor şi de poezie — cu atît mai originală avuţie, cu cît este un amestec de moşteniri şi de dobîndiri antice, greceşti, slave, orientale şi altele, pecetluite toate cu netăgăduita lui nobilă pecetie romanică, latină, care-l arată bun şi netăgăduit stăpîn al lor. Din această stăpînire seculară a lui rezultă

Scanned with OKEN Scanner

și puterea nebănuită de asimilare a acestui popor, ce încă d-abia pe departe începe a-și simți importanța lui în lumea europeană..." Caragiale credea în „concursul specific" pe care trebuie să-l dea poporul român „culturii și civilizației europene". Dramaturgul preconiza înființarea unui mare teatru și a unei mari orchestre și constata că orchestrele existente în care se cînta cu precădere muzică populară, în ciuda virtuozității și marii frumuseți a muzicii, nu pot educa gustul public. Referindu-se la muzica populară, adăuga : „Comoară în stare masivă astăzi, ea așteaptă încă pe aceia cari să o ridice la demnitatea artei europene". Același nivel european îl dorea și teatrului, explicînd că „circumstanțe istorice au împiedicat la noi cultivarea artelor frumoase în modul european..." Mai mult, Caragiale depășește și europenismul prin interesul pentru Orient, prin reluarea unor teme sau a unor procedee din teatrul oriental, din cel turcesc al *karaghioz*-ului, în special.

Sensul evoluției artei teatrale și a esteticii sale era, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul acestui veac, acela al căutării unei forme, al unei „reine dramatische Form" (forme dramatice pure), cum o numește Georg Fuchs în *Die Revolution des Theaters*. Se știe că estetica germană postkantiană și posthegeliană, pînă la Schopenhauer, menținea teatrul în „serviciul altor arte", ca artă secundară. Chiar tîrziu, în secolul al XX-lea, mulți oameni de teatru au rămas la o înțelegere a artei dramatice ca fiind în mod exclusiv dialog literar, literatură : Leon Brémont, Emile Fabre ș.a. S-a ajuns astfel la această constatare, frecventă în scrierile lui Artaud, Jean Vilar sau Eugène Ionesco : Jean Vilar scria în 1946 : „la drept vorbind, cînd încerci să vezi cîți sorți are teatrul contemporan de a-și regăsi gloria naivă și strălucirea sa,

Scanned with OKEN Scanner

nu te poţi descătuşa de gîndul acesta stăruitor, şi cu atît mai dureros, că *teatrul este o artă necunoscută epocii noastre*" (s.a.). Această stare a teatrului ca artă „fără formă" („opera de artă dramatică nu poate exista în afara unei forme proprii" : idee frecventă la începutul veacului la Georg Fuchs, Craig Meyerhold, Tairov ş.a.) era vizibilă în ultimele decade ale secolului trecut chiar pentru unii filosofi : Eduard von Hartmann, în *Die deutsche Ästhetik seit Kant* (1886), observa că filosofia germană a ignorat arta teatrului ca atare. Hartmann este, de asemenea, primul filosof care integrează teatrul într-un sistem al artelor. Efectul negativ al „şcolii de la Weimar" (indicat de Devrient încă la 1848) s-a produs în întreg teatrul european al epocii mai ales în domeniul formei dramatice. „Arta poetică recîştigă supremaţia asupra artei dramatice", scria Devrient despre Schiller şi Goethe.

Efortul de a găsi o formă proprie artei dramatice caracterizează activitatea celor mai reprezentativi oameni de teatru din ultima sută de ani. În ce-l priveşte pe Caragiale, el înţelegea că una dintre cauzele crizei dramei venea din faptul că drama depindea aproape exclusiv de dialog, de cuvînt : de aici refuzul lui Schiller şi Hugo („*Ruy Blas* — scrie dramaturgul într-o *Cronică teatrală* din 1885 — şi *Fecioara din Orleans*, cu toate admirabilele lor calităţi lirice, au ca bucăţi dramatice o foarte contestată şi slabă valoare..."). Este interesant de văzut că, la fel ca şi în cazul lui Devrient, Caragiale îşi fixează concepţia sa despre arta dramatică în opoziţie cu „şcoala de la Weimar" şi cu „şcoala franceză romantică" : Ruy Blas este „un rol sec şi imposibil de fals, product tipic al unei şcoale literare pe care pentru teatru n-o mai poate scăpa de părăsire şi uitare nici chiar talentul re-

Scanned with OKEN Scanner

toric și frumusețile stilistice ale unui Victor Hugo sau Schiller". A refuza teatrul lui Hugo și Friedrich Schiller însemna a refuza un stil dramatic antiteatral și a tinde către o „nouă formă".

„Cuvîntul de ordine" al oamenilor de teatru novatori ai epocii a fost exprimat de Georg Fuchs în 1909, „cuvînt de ordine" așezat și ca moto al cărții sale *Die Revolution des Theaters :* „Rethéâtraliser le théâtre" (Tairov se exprima în aceleași cuvinte : „Retheatralisierung des Theaters...") : „Rethéâtraliser le théâtre : sub această deviză pun eu în discuție însemnările mele".

A reteatraliza teatrul înseamnă a-l emancipa de dominația literaturii, a-l concepe ca pe o artă vizuală, ca pe o artă de sinteză, ca pe o artă autonomă, a reconsidera rolul cuvîntului în teatru.

Capitolul II

„REFUZUL" LITERATURII

Dependența teatrului de literatură este un fapt de cultură vechi, observat încă de un istoric al scenei ca Eduard Devrient. Toate justificările existente sau posibile (Camil Petrescu : prestigiul antichității și, implicit, primatul textului ; Henri Gouhier . textul care ar conține în sine totul ș.a.) ale subordonării teatrului (față de literatură sau față de artele plastice) indică, prin contrast, o stare a artei dramatice considerată intolerabilă de cei mai importanți autori dramatici, regizori și teoreticieni moderni. Vsevolod Meyerhold este probabil sin-

Scanned with OKEN Scanner

gurul mare novator rămas în această privinţă pe terenul esteticii vechi. El afirma că în revoluţia teatrului iniţiativa ar aparţine literaturii. Refuzînd naturalismul şi, în egală măsură, concepţia stanislavskiană asupra spectacolului, Meyerhold scria totuşi : „Dacă scena exercită o anume influenţă asupra literaturii, este mai degrabă întîrziindu-i evoluţia, căci ea suscită imitatorii tendinţei dominante (Cehov şi epigonii săi). Literatura este aceea în care teatrul nou îşi pierde rădăcinile sale.“[14] De aici, reproşul pe care i-l face Tairov şi exemplele pe care, în replică, le oferă : *commedia dell'arte*, Molière, Goldoni etc. Autorul *Teatrului descătuşat* relua o idee existentă, chiar dacă nu impusă în epocă, la alţi mari oameni de teatru : teatrul nu este literatură ; evoluţia teatrului către o formă de expresie proprie, tentativa de a redeveni el însuşi s-a produs totdeauna *în afara* literaturii sau chiar *împotriva* ei. Ideea se află cu mai mulţi ani înainte la Caragiale, exprimată în mai multe rînduri şi, în mod detaliat, într-un articol intitulat programatic *Oare teatrul este literatură ?* (1897). În acest articol, dramaturgul are chiar conştiinţa unui novator : „Din cîţi (critici) am cetit pînă acuma, nu am găsit în nici unul o părere deosebită în privinţa teatrului ; pentru toţi dramaturgul e considerat ca *un fel* de literat sau poet, iar piesele de teatru, ca un fel de producţii literare sau poetice.

Cursurile de poetică ne prezintă chiar capitole întregi despre *poezia dramatică*. Să mă ierte domnii autori de poetice mai mult sau mai puţin elementare să cred despre dramaturgie altfel decît vor d-lor a mă face să cred“ (s.a.). Sînt puse aici în discuţie aristotelismul şi întreaga lui posteritate, de la Boileau şi Diderot (*De la poésie dramatique*, 1758 ; pe Diderot îl acceptă şi îl ur-

Scanned with OKEN Scanner

mează însă pentru alte idei), la August Wilhelm Schlegel și Victor Hugo. Caragiale scrie apoi că : „teatrul... nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare, tot așa de deosebită de literatură, în genere, și, în special, de poezie ca orișicare altă artă — de exemplu arhitectura". Dramaturgul insistă asupra specificului literaturii și al teatrului ca arte distincte, definindu-le, după cum observa și Al. Dima, prin opoziție : „Literatura este o artă reflexivă. Orice gen literar are de obiect deșteptarea de imagini numai și numai prin cuvinte exprimînd gîndiri : epică, lirică, narativă, oricum ar fi, literatura se mărginește la a închipui imagini, a gîndi asupră-le și a transmite cititorului prin cuvinte acele imagini și gîndiri : aici stau tot obiectul și toată intenția literaturii. Teatrul este o artă *constructivă,* al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte." (S.a.) Venind „din teatru", cu o experiență a scenei neegalată în tot cuprinsul culturii românești, Caragiale concepea *construcția scenică* dincolo de forma limitativă a literaturii și dacă era foarte sever în ce privește fidelitatea spectacolului față de textul său, o făcea pentru că textul său este un text *dramatic, teatral* (în înțelesul de „neliterar", de specific teatrului) : valoarea propriu-zis literară a celor mai multe dintre paginile comediilor este mult sub nivelul paginilor sale de proză ; textul comediilor *nu este un text literar.* Cerînd respectarea textului său, dramaturgul Caragiale nu se afla în opoziție cu teoreticianul Caragiale. Autorul *Scrisorii pierdute* a revenit adesea la această idee : „Faptul că unul dintre mijloacele sale de reprezentare este și vorbirea omenească nu trebuie să facă a se lua teatrul ca un gen de literatură". Deosebiri

Scanned with OKEN Scanner

specifice (şi el foloseşte chiar termenii) separă aceste două arte fundamental distincte : „După aceste deosebiri distincte, conchide dramaturgul, vedem că teatrul este tot atît de puţin înrudit cu literatura pe cît ar fi sculptura şi pictura cu arhitectura şi muzica". I. L. Caragiale contesta teatrul literar, pentru că el însuşi a practicat *teatrul teatral*. Nici o replică din comediile sale nu se supune unei analize literare propriu-zise : fraza, cuvîntul, totul este „antiliteratură". Cea mai importantă contribuţie care face din Caragiale un precursor al *teatrului nou* este refuzul teatrului literar şi creaţia unui teatru teatral. Aproape toate celelalte idei, atitudini, modalităţi şi procedee dramatice noi (sau reactualizate) ale dramaturgului converg către această tendinţă. Iată de ce, multe dintre cercetările asupra teatrului său, neglijînd ideea fundamentală a concepţiei estetice a autorului — *teatrul nu este literatură* —, se situează în afara specificului artei dramatice caragialiene. Victor Ion Popa, unul dintre puţinii oameni de teatru care l-au înţeles pe Caragiale, scria această frază profund caracterizatoare : „...e o întrebare dacă textul lucrărilor lui e mai valoros decît jocul indicat de el, căci autorul *Scrisorii pierdute* a lucrat ca un adevărat regizor la montarea pieselor lui..."

Conceptul modern de teatru se constituie aşadar în opoziţie cu aristotelismul şi cu dezvoltările lui pînă în secolul al XIX-lea. O tradiţie milenară nu putea fi desigur stopată brusc, mai ales că mulţi mari autori dramatici de la Eschil la Shakespeare şi Pirandello par sau chiar sînt în primul rînd literaţi : în secolul al XX-lea, mulţi oameni de teatru au rămas la înţelegerea teatrului ca gen literar. Dar, o dată cu I. L. Caragiale, Gordon Craig, Tairov, Artaud ş.a., începe o nouă epocă în istoria

Scanned with OKEN Scanner

teatrului, epoca „teatrului teatral". Unicitatea lui Caragiale constă nu numai în întîietatea sa ca teoretician modern al scenei, ci şi în concordanţa dintre concepţia sa dramatică şi opera propriu-zisă.

Conceptul teatrului neliterar cîştigă, după Caragiale, în primele decenii ale secolului nostru, mereu mai mult teren. Georg Fuchs, de pildă, în deja citata *Die Revolution des Theaters,* deosebeşte între *drama literară* şi *drama adevărată.* (Caragiale se exprima aproape în aceiaşi termeni : „...o piesă de teatru, de teatru propriu-zisă...") Pentru regizorul şi teoreticianul german, subiectul, materia epică sînt în drama literară scopul absolut, „în drama adevărată numai mijloc spre scop" : „motivele" din viaţa reală sînt, în acest caz, „numai purtătorii formelor mişcării dramatice pure". Fuchs separă tranşant arta dramatică, în sensul propriu al termenilor, de „psihologia dramatizată"[15]. Atît drama, cît şi dramaturgul sînt în concepţia sa părţi componente ale teatrului, asemenea actorului, decorului etc. Comentînd opiniile lui Fuchs din *Die Revolution des Theaters,* Klaus Lazarowicz, un istoric german contemporan al artei dramatice, observa că regizorul münchenez „proclama (sub lozinca reteatralizării teatrului) eliberarea teatrului de sub *jugul literaturii*"[16].

Tot la începutul secolului, Gordon Craig dădea prestigiu ideii de independenţă a teatrului şi se afla pe o poziţie opusă lui Meyerhold în ce priveşte relaţia teatru-literatură : „...eu pretind că teatrul jucat trebuie totdeauna să treacă înaintea teatrului scris, că repertoriul nu este decît consecinţa naturală a unui bun, a unui frumos teatru. Eu cred că aici se află adevărul şi că el nu trebuie desfigurat."[17] Eduard Gordon Craig mai scria că rolul regizorului este de a interpreta fidel sensurile

Scanned with OKEN Scanner

textului dramatic, opinie ce a determinat o reacţie aproape violentă a lui Tairov : „Gordon Craig greşeşte în mod profund... Rolul teatrului este într-adevăr interpretarea fidelă a *unei opere* ?

Nu, scopul teatrului este unul important şi autonom : folosind opera (dramaturgului), conformă propriilor sale intenţii scenice, el trebuie să creeze o nouă şi originală operă de artă."[18]

Caragiale, ca şi Fuchs, Craig, Meyerhold, ca şi Tairov au fost în primul rînd practicieni ai teatrului. Noua estetică a artei dramatice s-a constituit în mers, dar, altfel decît în alte arte (în poezie, în plastică sau în muzică), ideile noi s-au impus şi au fost acceptate mai greu. Astăzi ele sînt încă actuale ; chiar dacă fraza citată din Jean Vilar — teatrul este o artă necunoscută epocii noastre — nu indică inexistenţa teatrului, drama literară se mai menţine încă *en vogue*. Pentru un om de teatru ca Antonin Artaud, problema esenţială a artei dramatice era limbajul ei propriu. Experienţa teatrului extrem-oriental, a celui balinez mai ales, a fost capitală pentru el : teatrul balinez era un teatru „fizic" ; prin contrast, teatrul occidental îi apărea şi mai evident lui Artaud „o ramură a literaturii, un fel de varietate sonoră a limbajului...

Această idee a supremaţiei cuvîntului în teatru este aşa de înrădăcinată în noi şi teatrul ne apare astfel ca simplă transpunere materială a textului, că tot ceea ce în teatru depăşeşte textul, nu este conţinut în limitele sale şi în mod strict condiţionat de el ne pare a face parte din domeniul punerii în scenă, considerată ca ceva inferior în raport cu textul."[19]

De multe ori, în *Notes et contre-notes* (ca de altfel şi în *La Cantatrice chauve* sau *Les Rhinocéros*), este vizi-

Scanned with OKEN Scanner

bilă *lectura* lui Caragiale. Deşi Eugène Ionesco nu s-a recunoscut niciodată un continuator direct al autorului *Scrisorii pierdute*, dependenţa sa parţială de concepţia estetică şi de opera dramaturgului român este în afara oricărei contestaţii. Volumele ediţiei Zarifopol-Cioculescu (ce cuprindeau şi articolele teoretice) apăreau înainte şi (ultimele) puţin timp după stabilirea definitivă a lui Ionesco în Franţa. Chiar fără această precizare, *Portrait de Caragiale*, din *Notes et contre-notes*, probabil cel mai comprehensiv portret făcut vreodată autorului român, demonstrează o cunoaştere şi o înţelegere esenţială a operei dramaturgului. În *Notes et contre-notes (Expérience du théâtre)*, reîntîlnim distincţia între textele unor piese „extraordinare la lectură pentru calităţile lor literare, care nu sînt specific teatrale", şi teatrul propriu-zis. Un teatru al subtilităţilor literare se epuizează repede, mai scrie Ionesco. Ca artă foarte veche, teatrul trebuie să-şi recîştige specificitatea sa „dincolo de această zonă intermediară (în care se află o bună parte a artei dramatice contemporane — n.n.), care nu este nici teatru, nici literatură" ; teatrul trebuie restituit „cadrului său propriu, limitelor sale naturale". Există aici, în *Notes et contre-notes* (chiar dacă nu împrumutată direct), ideea lui Caragiale despre arta teatrului ca *artă constructivă* : teatrul „nu este o suită de imagini, ca în cinema, ci o construcţie, o arhitectură mişcătoare de imagini scenice".

Tendinţa de autonomizare a teatrului, de emancipare de sub dominaţia literaturii rămîne încă o permanenţă. Într-o carte recentă, Henri Gouhier vorbea despre eroarea fundamentală a teatrului literar şi despre imposibilitatea absolută de a salva tragedia pseudo-clasică în vers alexandrin. Gouhier repetă şi el acest leit-motiv al esteticii teatrului modern : „Opera dramatică nu-şi

Scanned with OKEN Scanner

află existența sa desăvîrșită decît pe scenă. Sinteză a artelor, teatrul nu este deci un gen literar...“ Sau : „Istoria literară a teatrului nu este întreaga istorie a teatrului... ea nu este... decît un capitol al istoriei teatrului“[20].

Capitolul III

TEATRUL CA ARTĂ NEVERBALĂ

Teatrul nu este o artă verbală. Refuzul teatrului literar la Caragiale este afirmat din conștiința, generală la toți marii oameni de teatru din ultima sută de ani, a existenței a *altceva* alături de cuvînt („neben dem Wort“[21]). Într-un articol despre Ion Brezeanu (*Literatură și artă română*, 25 dec. 1898), dramaturgul scria aceste cuvinte, care sînt un fel de „tălmăcire“ a teatrului său : „...în teatru, ca și în lume, vorbele constituiesc numai o parte a existenței... În viață, de zece ori mai mare rol au ochii și sprîncenele decît gura ; vorbele fără ochi au prea puțină căldură ; ochii fără vorbe pot spune multe. Și nu numai ochii și sprîncenele pot fi mai elocvente decît gura. Orice mișcare poate spune mai mult decît tirade întregi.“ Caragiale a fost obsedat de concordanța deplină între *ce* și *cum* se spune pe scenă, de acordul între toate elementele care constituie teatrul. De aici, abundența indicațiilor scenice, adesea mult mai ample ca spațiu decît replicile. Într-o *Prefață* din 1959 la ediția de *Opere* de Caragiale, Silvian Iosifescu, reluînd o idee a lui Paul Zarifopol, observa, doar în treacăt, fără

Scanned with OKEN Scanner

a-şi fructifica observaţia într-o perspectivă mai amplă asupra operei, că „există în *Conu Leonida,* ori în *O scrisoare pierdută* pasaje în care indicaţia scenică e dezvoltată ca în caietul de regie al unei pantomime : spaima Efimiţei, discursurile lui Farfuridi şi Caţavencu. Totul e transpus în mimică, gest şi ton..." Multe dintre scenele comediilor lui Caragiale sînt un elogiu al pantomimei, ca de pildă acest pasaj din scena a VIII-a, din ultimul act al *Scrisorii pierdute :* „Zoe... se întoarce, se opreşte în fund, îşi deschide corsajul, pune scrisoarea în sîn, se încheie la loc şi coboară încet şi ţintă spre Caţavencu. La fiecare pas al Zoii, Caţavencu se îndoaie din încheieturi ; cînd ea s-a apropiat bine, se opreşte ţapăn înaintea lui ; el cade în genunchi." Dar elogiul pantomimei se produce şi explicit, atunci cînd, scriind despre arta clovnului, o aşază valoric deasupra teatrului lui Schiller şi Hugo, sau cînd îi cerea lui Zarifopol spectacole de *soitari* sau de *Tingel-Tangel.* Pentru Caragiale, o scenă de clovni este un tot organic, din care nu se poate suprima nimic fără a afecta întregul : „cei doi artişti întrebuinţează *salturile* lor, vorbele lor, toate *mişcările* lor numai şi numai întrucît ele stau în legătură necesară cu intenţia" artei lor (s.n.).

Se ştie că anticii aveau elogii nelimitate pentru arta pantomimei. Un contemporan al lui Augustus, Lesbonax din Mitylene, numea actorii pantomimei „oameni cu mîini savante". Grysar, în *Ueber die Pantomimen der Römer,* citează un pasaj din Cassiodor (*Variae,* IV, *Epist.* 61), unde „figurile manuale" sînt comparate cu literele. Despre valoarea limbajului gesticulaţiei se pot găsi numeroase opinii de la Lucian din Samosata pînă la Schopenhauer, care-l considera „mai general decît acela al cuvintelor". Mai tîrziu, în acest secol, un om de

Scanned with OKEN Scanner

teatru ca Gordon Craig scria că : „arta teatrului este născută din gest, din mişcare şi din dans".

Avînd conştiinţa insuficienţei teatrului literar, Caragiale încearcă să revină, ca autor şi teoretician, la elementele constitutive originare ale artei dramatice : mişcarea, pantomima, mimica, paiaţeria, măştile, elementul plastic, jocul de lumini şi de umbre, cuvîntul teatral ş. a. El concepea teatrul, aşa cum am mai observat, ca pe o artă constructivă, „materială", *vizuală,* ale cărei „mijloace" „sunt chiar arătările *vii şi imediate*" ale întîmplărilor umane (s. n.). Dacă în literatură, scrie el, „concepţiunea poetului se formulează în gîndirile lui proprii, cari sunt chiar materialul concret al artei sale, şi cari, transmise prin cuvinte, constituiesc de-a dreptul obiectul de artă desăvîrşită", în teatru, „concepţiunea dramaturgului se formulează în înfăţişări vii de împrejurări şi fapte omeneşti, iar gîndirea lui nu are nimica a face cu producţia teatrală în sine ; şi dacă el gîndeşte, aceasta o face spre a găsi întocmirea, economia mecanică pe care să poată sta clădirea ce a conceput şi voieşte să înfăţişeze"[22]. Ca artă „de execuţie materială", teatrul există numai pe scenă. Este semnificativ faptul că, într-o convorbire cu Horia Petra-Petrescu Caragiale numea opera dramatică *scenariu* : „Aici e scenariul pentru *Titircă, Sotirescu et Compania,* comedia anunţată". Desigur, tradiţia familiei sale şi propria-i experienţă îşi spun cuvîntul aici. Încă Paul Zarifopol observa că dramaturgul *vede* „scenic", în spaţiu. Revenirea în mai multe articole la comparaţia teatru — arhitectură impune această idee. „Şi piesa de teatru, şi compoziţia muzicală, ca şi planul arhitectonic — scrie Caragiale în articolul *Teatrul Naţional* (1898) — fără execuţie materială rămîn simple intenţiuni. Desigur, o *come-*

Scanned with OKEN Scanner

die, o sonată sunt frumoase, dacă sunt frumoase și la citire, ca și planul unui templu la vedere ; și cu atît mai frumoase cu cît ne putem ridica la închipuirea executării lor. Dar prin închipuirea aceasta nu ne vom putea da niciodată măsura impresiei ce ne-ar face-o însăși acea executare, îmbrăcarea acelor intenţiuni în formele materiale cerute." (S. n.)

Existenţa teatrului este deci determinată de o „metamorfoză" a textului (a „scenariului") dramatic în forme materiale. Pe o idee a lui Nietzsche din *Originea tragediei :* „încîntarea metamorfozei este condiţia prealabilă a oricărei arte dramatice", Henri Gouhier observa că în teatru metamorfoza semnifică mult mai mult decît „a trăi" prin imaginaţie o altă viaţă ; metamorfoza se împlineşte pe scenă, acolo unde personajele devin „persoane reale". Pentru Caragiale, scena, deci *cadrul fizic,* este singura realitate a teatrului. Dramaturgul realiza adesea el însuşi metamorfoza personajului în „persoană" : instinctul mimic era la el „instinctul metamorfozei", al metamorfozei repetate, pentru că mereu alte chipuri erau „repetate" de acelaşi chip : Caragiale îşi „juca" la repetiţii, după cum se ştie, toate personajele sale, „devenind" fiecare pe rînd.

Ca şi pentru Caragiale, pentru Meyerhold şi Tairov, un rol important în cristalizarea concepţiei despre teatru l-au avut pantomima, farsa, *commedia dell'arte,* paiaţeria. Faptul este simptomatic şi verifică o idee cunoscută a lui Eugène Ionesco : orice revoluţie artistică înseamnă, în acelaşi timp, şi o întoarcere la surse (la sursele străvechi ale teatrului). De altfel, Meyerhold însuşi scria că „...cea mai mare parte a regizorilor au astăzi tendinţa de a prefera pantomima dramei verbale. Nu cred că este vorba despre o întîmplare... Fapt este

Scanned with OKEN Scanner

că montarea acestor piese *tăcute* revelă, atît regizorului, cît şi actorului, puterea elementelor prime ale teatrului : puterea măştii, a gestului, a mişcării, a intrigii." Într-un „elogiu" al cabotinului, Meyerhold regreta dispariţia vodevilului care a cedat locul „pieselor cu teză", „pieselor de gen", „pieselor-stări-de-suflet". „Pentru a transforma un prozator în dramaturg, preciza el, ar fi bine să-l determini să scrie mai multe pantomime."[23]

Pe aceeaşi linie a teatrului „antiliterar", Tairov încearcă un „mozaic" al procedeelor comice vechi (mozaic ce atinge perfecţiunea în înscenarea operetei *Giroflé-Giroflá),* un „conglomerat" constituit din farsă, elemente din arta circului, din operetă, arlechinadă, revistă etc. Tairov căuta „gestul pur", „mimusul pur", cum observa Paul Pörtner în *Cuvîntul înainte* la *Das entfesselte Theater,* „un nou fel de pantomimă ca „artă a tăcerii". Limbajul teatrului este un *limbaj în spaţiu.* Caragiale, ca şi Meyerhold, Tairov ori Craig, a afirmat, într-un fel, această idee. Într-un eseu celebru de prin 1935 al lui Antonin Artaud, intitulat *Théâtre oriental et théâtre occidental,* găsim acest pasaj amintind aproape punct cu punct ideile lui Caragiale din articolul despre Ion Brezeanu : „Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic şi fizic... Nu este vorba să ştim dacă limbajul fizic al teatrului este capabil să ajungă la aceleaşi decizii psihologice ca limbajul cuvintelor, dacă el poate exprima sentimente şi pasiuni la fel de bine ca şi cuvintele, ci dacă nu există în domeniul gîndirii şi al inteligenţei atitudini pe care cuvintele sînt incapabile să le surprindă şi pe care gesturile şi tot ceea ce provine din limbajul în spaţiu le atinge cu mai multă precizie decît ele."[24]

Scanned with OKEN Scanner

În continuarea, chiar dacă nu totdeauna directă, a unor idei din Caragiale și Artaud, Eugène Ionesco, în *Expérience du théâtre*, face apologia mijloacelor „primitive" ale dramei (gestul, jocul, pantomima etc.) și precizează apoi că un teatru „primitiv" nu este un teatru *primar*, iar un teatru care utilizează mijloace simple nu este în mod obligatoriu un teatru simplist. La autorul *Scrisorii pierdute*, ideea era exprimată în termeni asemănători : „... piesele nu se împart în *primitive* și moderne, *simple* ori complexe, naive ori rafinate... *O piesă cît de primitivă poate fi foarte frumoasă...*"[25] (S. n.)

Asemenea înaintașilor săi în estetica dramei moderne, pentru Ionesco „teatrul este atît vizual, cît și auditiv". Teatrul este domeniul acelei pomenite metamorfoze („încîntarea metamorfozei...", Nietzsche) a unor abstracțiuni în valori scenice concrete, proces în care insuficiența cuvîntului este depășită prin limbajul fizic vizual al artei dramatice : „Totul este permis în teatru — scrie autorul *Rinocerilor* : a încarna personaje, dar, de asemenea, a materializa angoase, prezențe interioare. Este deci nu numai permis, dar recomandat a face să joace accesoriile, a face să trăiască obiectele, a anima decorurile, a concretiza simbolurile. Cuvîntul este continuat prin gest, joc, pantomimă, care, în momentul cînd cuvîntul devine insuficient, i se substituie, elementele scenice materiale putînd să-l amplifice. Utilizarea acesoriilor este încă o problemă. (Artaud a vorbit despre aceasta)."[26]

Înțelegerea teatrului ca artă „materială" este aproape generală la cei mai importanți oameni de teatru din acest secol. Excepțiile sau inconsecvențele nu lipsesc : un Gaston Baty, de exemplu, considera că tragediilor raciniene reprezentația nu le-ar putea adăuga decît

Scanned with OKEN Scanner

„imposibile şi barbare pleonasme". Chiar dacă regizorul francez motivează opinia sa prin aceea că în teatrul clasic „totul" se află în textul replicii şi că „Racine nu cunoştea decît un element al artei dramatice, cuvîntul", el menţinea astfel teatrul marelui tragic în sfera literaturii şi alimenta o neînţelegere radicală a specificului artei dramatice. Cu Baty ne aflăm, în acest loc, pe o altă direcţie a dezvoltărilor teatrale decît cea reprezentată de Caragiale, Fuchs, Tairov, Artaud, Ionesco.

Se ştie că mulţi dintre teoreticienii teatrului modern au cunoscut şi au fost influenţaţi de teatrul oriental şi extrem-oriental. Mărturia lui Antonin Artaud este, aici, poate cea mai probantă : „Revelaţia teatrului balinez a fost de a ne furniza despre teatru o idee fizică, şi nu verbală, în care teatrul este conţinut în limitele a tot ceea ce se petrece pe scenă, independent de textul scris...". Încă o dată, în esenţa sa, teatrul este conceput de Artaud ca o artă vizuală, „pitorească", în înţelesul dat de Paul Zarifopol termenului, atunci cînd scria despre comedia *O scrisoare pierdută*. Caragiale ajunsese, cu cîteva decenii mai înainte, la aceeaşi idee despre teatrul „fizic", dar nu prin filieră orientală, ci... occidentală : doi teoreticieni se întîlnesc în aceeaşi idee, unul „venind" din „est", celălalt din „vest", deşi geografia adevărată e inversă. Caragiale a păstrat legătura cu teatrul străvechi european, care, la originile sale, era, structural, asemenea celui oriental : s-ar putea da multe exemple, mai ales din domeniul comediei : de pildă, comedia burlescă şi grotescă japoneză, care are numeroase corespondente în mimusul greco-latin, în *karaghioz*-ul turc, în farsa medievală etc. Foarte multe fap-

Scanned with OKEN Scanner

te, atît în planul teoriei dramei, cît şi în acela al operei dramatice propriu-zise, confirmă această legătură. Dintre exegeţii operei sale, Paul Zarifopol este cel dintîi care o indică : „Tehnica lui teatrală este străveche ; ca om de teatru, Caragiale stăpînea cu virtuozitate întreg procedeul anticelor paiaţerii...“ ; sau, mai jos : „Această tehnică veche s-a potrivit bine materialului comic al lui Caragiale“.

Dramaturgul român concepea totul *în spaţiu,* „arhitectural“. Chiar spectatorul Caragiale era captivat în primul rînd de impresia vizuală. În cronica la spectacolele cu Duse şi Mounet-Sully la Bucureşti, ceea ce notează de la început este tocmai impresia vizuală : „...*creaţiunile* pe care ni le-au *arătat* aceste două incomparabile geniuri dramatice...“ (s. n.) Prezenţa fizică a actorului, fascinaţia „metamorfozei“ care marchează mereu *marele spectacol,* mişcarea şi infinitele ei posibilităţi în scenă, gestul încremenit sau gestul care aşteaptă să izbucnească, valorile picturale („pitoreşti“) ale *prezenţei* actorului, toate acestea sînt, pentru Caragiale, elemente esenţiale ale teatrului. „Duse şi Mounet — scrie el — pot mişca o sală pînă-n fundul sufletului, stînd pe loc, întorşi cu spatele la public, cu ochii închişi, fără a pronunţa o silabă, fără a face să se audă un suspin : o simplă respiraţie, imperceptibilă ca mişcare materială, poate fi... de ajuns ca să ridice greutatea celei mai groaznice situaţii dramatice...“

Publicul vine la teatru ca să vadă. Este desigur un fapt că ceea ce s-a numit „criza teatrului modern“ rămîne, parţial, o criză a relaţiei teatru-public : un teatru dezvoltat adesea în afara structurii sale specifice şi un public rămas de cîteva mii de ani aproximativ ace-

Scanned with OKEN Scanner

laşi. „Publicul vine la teatru ca să vadă, nu ca să audă — scria Gordon Craig. Ce dovedeşte asta altceva decît că publicul de azi a rămas acelaşi de odinioară. Fapt cu atît mai ciudat, cu cît piesele şi autorii dramatici s-au schimbat. Piesele nu mai sînt combinaţii armonioase de gesturi, de cuvinte, dansuri şi imagini, ci se constituie doar din cuvinte şi imagini. Piesele lui Shakespeare, de pildă, diferă în totul de vechile mistere compuse doar pentru teatru. *Hamlet* nu este de natură să fie înfăţişată pe scenă. *Hamlet* şi celelalte piese shakespeariene sînt, la lectură, opere atît de vaste şi de întregi, încît nu le rămîne decît să piardă mult dacă sînt interpretate pe scenă. Faptul că erau jucate pe vremea lui Shakespeare nu dovedeşte nimic. Adevăratele opere de teatru în acea epocă erau «Măştile», «Spectacolele», uşoare şi încîntătoare ilustraţii ale Artei Teatrului.“[27] De aici, Craig ajunge la ideea „eliberării“ teatrului de text şi la afirmaţia că impresia vizuală trebuie să rămînă dominantă în arta scenică. Importanţa acordată *limbajului fizic* al teatrului, *impresiei vizuale* era (cum a fost şi mai tîrziu) înţeleasă ca un semn al modernităţii. Caracterizînd specificul viziunii caragialeşti, Paul Zarifopol opina că dramaturgul „prin natură a fost condamnat la observarea detaliului plastic. Şi apoi, el vedea scenic, prin urmare, cu atît mai inevitabil plastic, fiindcă acea viziune a lui era doar modernă, şi nu clasicistă, cu voia ori fără voia lui.“

„Întoarcerea“ teatrului la sursele sale originare, întrutotul compatibilă cu spiritul modern, implică îndepărtarea de structura şi spiritul dramei clasice şi romantice, dominată în mod absolut de cuvînt, şi revenirea la un limbaj „fizic“ pierdut al scenei.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV

RECONSIDERAREA ROLULUI CUVÎNTULUI

Procesul de reteatralizare a teatrului implică în acelaşi timp cu reactualizarea limbajului „fizic" al dramei şi o reconsiderare a rolului cuvîntului în dramă. Mulţi autori, teoreticieni şi regizori moderni au văzut necesitatea definirii şi fixării funcţiei cuvîntului în teatru. *La început a fost cuvîntul?* Iată o întrebare care se pune şi aici. Un autor contemporan ca Henri Gouhier scrie chiar : „La început a fost Verbul... La început a fost Acţiunea... Dar ce este un verb care nu semnifică acţiunea ? şi ce este o acţiune care nu exprimă un verb ? La început a fost Verbul activ.

La începuturile teatrului ; ca şi ale universului. Principiul său este deci un cuvînt, dar un cuvînt care desemnează un gest, un verb care nu vrea să rămînă verbal."

Problema este veche şi un răspuns sau altul (Gouhier ori Craig ş. a.) nu poate fi suficient. Un om de teatru cum a fost Luigi Andrea Riccoboni (1676—1753), admirator şi exeget (într-o epocă dominată de drama clasică şi în Parisul unde operele lui Racine şi Molière nu păreau să permită şi altceva în materie de teatru) al teatrului neclasic, scria într-o celebră, mult timp, carte a sa că vechile comedii populare (atellanele, între altele), numite de italieni, pe vremea aceea, *scenarii*, n-au parvenit în timpurile moderne cu textul lor pentru că „fiecare scenă nu conţinea decît trei sau patru cuvinte"[29]. Ca actor şi director de teatru, Riccoboni nu accepta hegemonia cuvîntului pe scenă. Dar evoluţia dramei luministe şi romantice nu i-au dat dreptate autorului italian.

Scanned with OKEN Scanner

Discuţia despre rolul limbajului vorbit în teatru este reluată abia la sfîrşitul secolului al XIX-lea după Devrient şi Wagner : Caragiale şi Craig, Meyerhold şi Tairov deschid în estetica dramei moderne un capitol nou : *cuvîntul teatral.* Reluarea acestei discuţii se integrează procesului de revoluţionare a structurii dramei şi a conceptului ei, proces care se produce în acea vreme şi care este determinat, între altele, şi de faptul că drama romantică şi post-romantică eşuaseră tocmai într-o inflaţie a cuvîntului. Punctul de vedere al lui Caragiale în această privinţă era deja format în perioada foarte fecundă a comediilor şi a dramei (1879—1890) ; el este implicat în opera sa dramatică, pentru a fi explicit, mai tîrziu, în articolele sau cronicile dramatice scrise în ultimii ani ai secolului.

Se poate vorbi, în teatrul lui Caragiale, despre o „fugă" de cuvînt : ca om de teatru, el ştia (şi a afirmat-o de mai multe ori) că limbajul vorbit schematizează adesea, că „în teatru, ca şi în lume, vorbele constituiesc numai o *parte* a existenţii..." (s. n.). Într-un excelent studiu, *Publicul şi arta lui Caragiale,* Paul Zarifopol remarca, între altele, starea specifică a cuvîntului în comedii : „Forma vorbirii în Caragiale este cu deosebire dictată de orientarea dramatică a fanteziei sale : scurtimea lui mult citată, *cu replicele indicate adesea numai prin pauze, exclamaţii ori întrebări acumulate, este rezultatul exasperat al unei viziuni interne extrem de vii. Artistul nu ştie cum să scape de vorbă, ca să-şi arate cît mai direct figurile care debordează încetineala şi uscăciunea abstractă a cuvîntului.*"[30] (S. n.) Nu este vorba, desigur, despre excluderea cuvîntului din teatru. Cîteva decenii mai tîrziu, Artaud, voind parcă să liniştească spiritele tradiţionaliste scandalizate de nume-

Scanned with OKEN Scanner

roasele semne ale unui proces de... întoarcere a teatrului la sine, la limbajul său specific, scria în *Théâtre oriental et théâtre occidental* că „nu este vorba de a suprima cuvîntul în teatru, ci de a-l face să-şi schimbe destinaţia şi, mai ales, de a-i reduce locul, de a-l considera drept altceva decît un mijloc de a conduce caracterele umane către scopurile lor exterioare, pentru că nu este vorba niciodată în teatru decît despre felul în care sentimentele şi pasiunile se opun unele altora...

A schimba destinaţia cuvîntului în teatru înseamnă a te servi de el într-un sens concret şi spaţial... ; înseamnă a-l manipula ca pe un obiect solid..." (S. n.)

Revenind la Caragiale, în teatrul său, cuvîntul nu mai suplineşte şi nu mai sugerează celelalte elemente ale dramei, cum se întîmplă încă în opera multor contemporani ai săi (Ibsen, Cehov, Maeterlinck ş. a.). Dimpotrivă, cuvîntul este limitat, uneori sugerat sau suplinit de mimică, pantomimă, gest, de costumul comic sau de decor, de cuvîntul „denaturat", de clişeul lingvistic, de ceea ce a mai rămas din cuvînt în acel proces de uzură a limbii pe care-l surprinde dramaturgul. Exemplele sînt numeroase : scena a VIII-a din actul al II-lea al *Nopţii furtunoase,* scena a II-a din *Conu Leonida faţă cu reacţiunea,* „discursul" lui Farfuridi, întreaga „partitură" a lui Dandanache, scena a VIII-a din ultimul act al *Scrisorii pierdute,* „partiturile" Cetăţeanului şi Catindatului ş. a. Din acest punct de vedere, esenţial în evoluţia teatrului modern, Caragiale reprezintă un moment de ruptură cu tradiţia comediei verbale. Opinia sa despre autonomia teatrului faţă de literatură devine mai limpede în scenele unde cuvîntul are un rol secundar, ca de pildă în scena a doua din *Conu Leonida faţă cu reacţiunea :* totul este „dansul" spaimei bătrînilor,

Scanned with OKEN Scanner

teama lor absurdă, materializată ca un alt personaj. În general, în teatrul lui Caragiale, cuvîntul încetează să mai fie frumos, nu mai este cuvîntul „beletristic" ; dimpotrivă, el este adesea caricat, diform, „explodat". *Cuvîntul a devenit cuvînt teatral,* el nu trebuie să mai impresioneze estetic doar prin el însuși, *a devenit un element al unui întreg, nu mai este întregul.* Tocmai pentru că în teatrul său cuvîntul nu se mai menține în granițele literaturii, Caragiale îl folosește ca pe un „material" (termenul îi aparține), îl trunchează, uneori îl „distruge", încearcă să-l transforme în element „fizic" al teatrului. Astfel, „metamorfoza" cuvîntului la Caragiale nu trebuie înțeleasă totdeauna numai ca o consecință a incapacității biologice și intelectuale a personajelor, nu este doar o parodie a limbajului unui grup social dintr-o anumită epocă, ci, de asemenea, expresia unei necesități a artei dramaturgului de a adapta cuvîntul la exigențele scenei : cuvîntul devine uneori „obiect", semn fizic, gest, cuvîntul însoțește gestul sau îl anunță. La Caragiale, gestul devine mecanic, fapta repetîndu-se stereotip, cuvîntul urmează gestul (sau gestul urmează cuvîntul golit de sens prin repetiție) și se uzează, se devalorizează, devine adesea *altceva.* „Criza" cuvîntului în teatrul caragialian este criza faptei și invers. Cuvîntul nu mai servește înțelegerii, pentru că faptele, uneori, nu mai sînt inteligibile. Nemulțumit de cuvînt, dramaturgul vrea adesea „să scape" de el sau să-l transforme. Toate acestea înseamnă a încerca schimbarea destinației cuvîntului în teatru. Această tentativă este afirmată și teoretic. În articolele și cronicile sale dramatice, Caragiale a precizat de mai multe ori rolul și locul specific al cuvîntului în dramă. În articolul *Oare teatrul este literatură ?,* după ce indică mai multe „deosebiri speci-

Scanned with OKEN Scanner

fice“ între literatură și teatru și afirmă că „scrierea dramaturgiei nu este chiar desăvîrșirea intenţiunii lui — adică comedia — ci notarea convenţională după care se vor alipi elementele proprii, spre a arăta o trecere de împrejurări și fapte umane“, adaugă : „Fiind însă că teatrul ne arată oameni, și fiindcă, în împrejurări omenești, acţiunile care sunt chiar viaţa sunt însoţite de vorbire, oamenii dramaturgului trebuie, firește, să vorbească și ei. Din împrejurarea, însă, că păpușile lui, pe lîngă că trebuie să umble, să plîngă, să se mîngîie, să rîză, să se bată, sau să ucigă chiar (fapte ce nu se pot întîmpla în lume tot pe tăcute), mai trebuie să și vorbească, și că poetul nu are alt material extern de comunicare a gîndirii sale decît cuvîntul, din această împrejurare, că *un element material este comun,* și aceasta *în proporţii de întrebuinţare și de ordine foarte negale,* între două arte, atît de fundamental deosebite prin modul de transmitere a concepţiunii, se poate oare deduce că teatrul este poezie și că o piesă de teatru este o producţie de gen literar ?“[31] (S. n.) Proporţia de întrebuinţare și de ordine a cuvîntului în dramă, în raport cu celelalte „elemente proprii“ ale teatrului, separă scena ca perimetru de manifestare a unei arte specifice, „fundamental deosebite“ de literatură. Ordinea elementelor componente ale teatrului, indicată în pasajul de mai sus, ar fi următoarea : mișcarea, mimica, pantomima, strigătul, gestul, plastica și apoi cuvîntul. Acest text teoretic, precum și altele, ca și foarte multe pagini din opera dramatică a lui Caragiale, nu indică o prioritate absolută, o stare de „avant-scenă“ a cuvîntului, dimpotrivă. La autorul *Scrisorii pierdute,* cuvîntul devine adesea „obiect scenic“, un „element material“ (în termenii săi), asociat ca funcţionalitate cu alte elemente materiale :

Scanned with OKEN Scanner

„Dar o împrejurare asemenea cu aceasta (cuvîntul ca element comun literaturii şi teatrului, n. n.) — continuă Caragiale — ne-o prezintă şi comunitatea altor materiale şi mijloace de manifestare între alte arte foarte deosebite : marmura, comună sculpturii şi arhitecturii, linia şi chiar culorile, comune arhitecturii, picturii şi sculpturii, şi cea mai caracteristică dintre toate pentru teza ce ne ocupă, plastica, asemenea comună picturii, sculpturii şi teatrului". Cu mai multe decenii înaintea lui Artaud, Caragiale concepea şi folosea adesea cuvîntul „într-un sens concret şi spaţial" (Artaud). Revenind la procedeele fundamentale ale artei comice, tehnica sa „străveche" (Zarifopol) era, în unele privinţe, asemănătoare tehnicii atellanelor, farsei medievale, tehnicii paiaţeriei şi tehnicii farsei populare, celei a lui Goldoni şi Nestroy etc. El asimila cuvîntul funcţionalităţii celorlalte mijloace ale comicului. Într-un celebru articol, *Cîteva păreri,* Caragiale refuza încă o dată retorica în teatru (şi în artă în general), relatînd ironic o experienţă a sa cu un *Cours français de Rhétorique ;* după cum tot acolo, într-o comparaţie Shakespeare-Schiller, dezaprobă predominanţa cuvîntului în teatrul autorului german : „Unul ne aruncă înainte persoanele fabulei şi le dă drumul să facă orice vor voi ele, cum le-o tăia capul şi cum le-o îndemna inima : *să facă,* în fine, tot *ce* sunt în stare să facă.

Celălalt ne prezentă persoanele dîndu-le misiunea imperativă de *a ne spune* cum sunt ele... bietele persoane (Caragiale se referă la drama *Hoţii),* bune-rele, cum ar fi, în loc *să facă* necontenit ce i-ar îndemna firea lor, sunt osîndite *să spună* mereu aceea ce le suflă autorul... Într-un cuvînt, la persoanele celui dintîi artist, avem o continuă afirmare a vieţii ; iar la ale

Scanned with OKEN Scanner

celui d-al doilea, un torent continuu de afirmări exterioare, fără vreo confirmare interioară." (S. a.)

Asemenea altor mari oameni de teatru din ultima sută de ani, Caragiale căuta limbajul adevărat, limbajul specific al teatrului. Antonin Artaud îl va numi mai tîrziu „un limbaj direct comunicativ". Citam mai sus pătrunzătoarea observaţie a lui Paul Zarifopol despre „forma vorbirii în Caragiale" : dramaturgul tinde „să scape de vorbă, *ca să-şi arate cît mai direct figurile* care debordează încetineala şi uscăciunea abstractă a cuvîntului" (s. n.). Limbajul direct comunicativ subordonează cuvîntul şi îl integrează într-un ansamblu la care colaborează toate mijloacele artei teatrale. Orice dezechilibru în interiorul acestui ansamblu, o supralicitare a rolului cuvîntului, de pildă, sau a elementului plastic (aşa ca în teatrul naturalist), înseamnă o trădare a teatrului. O *Cronică teatrală (II)* a lui Caragiale, datînd din 1885, care demonstrează contemporaneitatea concepţiei sale asupra artei scenice cu opera dramatică propriu-zisă, indică un asemenea dezechilibru în cazul lui Schiller şi Hugo : „Faptul cum că Victor Hugo şi Schiller au fost mari gînditori, nişte înalte talente artistice ca poeţi lirici, nu împiedică deloc ca piesele lor teatrale să aibe, în loc de scene, nişte conferinţe şi, în loc de acţiune, numai o sarbădă concurenţă de tirade retorice". De echilibrul în interiorul ansamblului care este drama e dependentă condiţia tuturor elementelor constitutive ale teatrului ca instituţie socială : autorul, regizorul, actorul, spectatorul etc. Iată un pasaj care se referă, din acest punct de vedere, la condiţia spectatorului : „Amatorule, la teatru nu face, ca unele persoane din loji, concurenţă de declamaţie actorilor... Taci frumuşel la locul d-tale şi ascultă cu atenţie. Cu urechea fii într-un

Scanned with OKEN Scanner

loc, dar cu ochii în patru. Ascultă ce vorbește un erou : dar privește și ce face cînd vorbește, și ia seama bine dacă se potrivește *cum* este cu *ce* spune, și în același timp privește mereu și pe ceilalți care tac, să vezi ce fac. Controlează, cu toată severitatea bunului-simț, dacă se potrivește *cum* sunt eroii care nu spun nimic cu *ce* spune eroul care vorbește. Nu scăpa un moment pe nici unul din ochi... Vei constata cu metoda aceasta lucruri foarte ciudate : de exemplu, că un personaj, tăcînd, se potrivește mai bine cu spusele altui personaj decît acesta cu spusele lui chiar."[32] (s.a.) Pasajul acesta nu se limitează, desigur, doar la definirea condiției spectatorului. Ca și în atîtea alte locuri, Caragiale revine la condiția teatrului ca artă specifică, neverbală, vizuală. El a scris, în diverse feluri, fraza anterior citată a lui Gordon Craig : publicul vine la teatru să vadă nu să audă.

Reconsiderarea rolului și locului cuvîntului în teatru este un fapt fundamental în evoluția conceptului modern de dramă și a dramei însăși. De la Caragiale pînă la Martin Esslin, această idee a apărut, în diverse variante, la mulți dintre autorii, regizorii și teoreticienii europeni : „Teatrul este totdeauna mai mult decît pură artă a cuvîntului. Limbajul se poate citi, adevăratul teatru se poate exprima numai în reprezentarea scenică..." Numeroase elemente ale vieții „există alături de cuvînt" (Esslin).

Ca și în alte cazuri, și aici, punctul de vedere al lui Craig este întru totul semnificativ. În *De l'art du théâtre*, el deosebea între poemul dramatic și dramă : cel dintîi este scris pentru a fi citit, a doua trebuie să fie jucată ; „gestul este necesar dramei, inutil poemului". Sau, mai jos, amintind un pasaj citat anterior din

Scanned with OKEN Scanner

I. L. Caragiale : „În loc de a se folosi de cuvinte numai în maniera poetului liric, dramaturgul creează prima sa piesă cu ajutorul gestului, cuvintelor, liniei, culorii şi ritmului, adresîndu-se, în acelaşi timp, ochilor noştri şi urechilor noastre printr-un joc iscusit al acestor cinci factori". În ce-l priveşte pe Tairov, el credea că uneori cuvîntul este folosit în teatru nu în primul rînd pentru valoarea lui noţională, ci pentru valoarea lui de sunet şi de ritm, devenind astfel, şi pe această cale (teatralizîndu-se), un element al imaginii scenice.

Există, desigur, pe acest teren al constituirii conceptului de dramă modernă, unele direcţii divergente, ca de pildă aceea a *teatrului poetic,* reprezentată de Jacques Copeau, Charles Dullin, Paul Fort ş.a., pentru care teatrul înseamnă în primul rînd literatură. De asemenea, atitudinile contradictorii nu lipsesc : Vsevolod Meyerhold, de exemplu, menţine teatrul într-o anumită dependenţă faţă de literatură, dar, în consensul unor opinii ale lui Caragiale, Tairov, Artaud şi Ionesco, afirmă : „Dramaturgii noştri ignoră legile adevăratului teatru... Cînd se va scrie, în sfîrşit, pe tablele legilor teatrale : în teatru cuvintele nu sînt decît desene pe canavaua mişcărilor ?" ; iar Gaston Baty, deşi acceptă, în felul său, teatrul literar, contestă supremaţia cuvîntului în arta dramatică şi, în legătură cu teatrul francez din secolul al XVII-lea, observă că „echilibrul pe care tragedia l-a rupt în profitul literaturii, opera îl rupe, la rîndul ei, în profitul muzicii şi al spectacolului".

Caragiale şi Craig, Meyerhold, Gaston Baty, Artaud ş.a. au fost deschizători de drumuri. O carte celebră din deceniul al VII-lea fructifică multe dintre experienţele acestor înaintaşi : *Notes et contre-notes.* Se înţelege că, în contextul unor mari reuşite ale „teatrului nou" (*En*

Scanned with OKEN Scanner

attendant Godot, La Cantatrice chauve ș.a.), Ionesco revine cu atît mai mult la această idee capitală a esteticii dramei moderne — rolul și locul cuvîntului în teatru, și concepe, în felul său paradoxal, posibilitatea reteatralizării cuvîntului : „Dacă gîndim că teatrul nu este decît un teatru al cuvîntului, e greu să admitem că el poate avea un limbaj autonom. El nu poate fi decît tributar altor forme ale gîndirii care se exprimă prin cuvînt, tributar filosofiei, moralei. Lucrurile se schimbă dacă vom considera că limbajul vorbit nu constituie decît unul dintre elementele de șoc ale teatrului. În primul rînd, teatrul are un fel propriu de a utiliza cuvîntul, este dialogul, cuvîntul de luptă, de conflict. Dacă la unii autori el nu este decît discuție, e o mare greșală din partea lor. Există alte mijloace de a teatraliza cuvîntul — continuă Ionesco : ducîndu-l la paroxismul său... ; verbul însuși trebuie să fie încordat pînă la ultimele sale limite, limbajul trebuie aproape să explodeze, altfel se distruge în imposibilitatea sa de a conține semnificațiile."

Cuvîntul teatral este rezultatul unei „metamorfoze". *Încîntarea metamorfozei,* ca o condiție necesară artei scenice, se realizează și prin *transformarea cuvîntului,* a cuvîntului literar în element „material" al teatrului.

Capitolul V

TEATRUL CA ARTĂ „TOTALĂ", CA „SINTEZĂ A ARTELOR"

Acel ansamblu care este teatrul și în care cuvîntul nu ocupă decît *un* loc anume se constituie din elemente

Scanned with OKEN Scanner

diverse aparţinînd unor arte diferite. Ideea apare de mai multe ori şi în mai multe locuri la Caragiale. Mai mult, într-o epocă în care teatrul era o artă subordonată literaturii sau muzicii (fapt observat, între alţii, de către Devrient, Wagner, Craig, Tairov), dramaturgul român concepe artele în alte raporturi : „Arta dramatică — scrie el în articolul *Teatrul Naţional* (1898) — este o artă reprezentativă de sine stătătoare ; ea, pentru a fi perfectă, trebuie să-şi subordoneze pe toate celelalte arte". În secolul nostru, lucrurile au mers chiar mai departe. Vocaţia de sinteză a artei teatrului s-a manifestat şi în momentul apariţiei unei arte noi — filmul. Henri Gouhier scria în *L'essence du théâtre* : „În fapt, teatrul este punctul de convergenţă al tuturor mijloacelor de expresie : este în esenţa sa să-şi anexeze toate artele. Iată de ce, cînd cinematograful adaugă o nouă lume poetică a reprezentării, prima întrebare ar trebui să fie : intră el în sinteza teatrală ?" Şi Gouhier răspunde afirmativ.

Înţelegerea teatrului ca artă a artelor este foarte veche. Cele mai multe mărturii despre originile artei dramatice converg către ideea că, în Antichitate, teatrul se constituia ca o expresie a unităţii mitice a lucrurilor şi a omului cu cosmosul, drept o contopire organică a mai multor arte. Wagner, Nietzsche, Gaston Baty ş.a. au indicat ruptura care s-a produs mai tîrziu înăuntrul acelei unităţi şi, ca o consecinţă, dezechilibrul în interiorul ansamblului organic al teatrului. Pentru un mare teoretician ca Antonin Artaud, revenirea teatrului la posibilităţile expresiei prin *forme*, prin gest, zgomot, culoare, plastică etc., însemna o restituire a artei dramatice destinaţiei ei „primitive" o „reconciliere a ei cu universul".

În istoria artei dramatice au existat lungi perioade (Renaşterea, Clasicismul, Luminismul, Romantismul) în

Scanned with OKEN Scanner

care acest dezechilibru între elementele componente ale teatrului a atins limitele. Baty vorbea despre dezechilibrul produs de tragedia clasică „în profitul literaturii". Tot el observa în *Le masque et l'encensoir* că dacă misterul şi tragedia medievală tind să păstreze echilibrul între elementele literare, plastice şi muzicale, Renaşterea interzice teatrului „armonia şi independenţa sa" : el va fi mereu mai dependent de raţionalism şi de cuvînt ; totodată, Renaşterea „a sufocat" teatrul, răpindu-i spaţiul exterior (: în Antichitate, se juca teatru în marile amphiteatre, în evul mediu — în aer liber). În Renaştere, teatrul „intră" pentru prima dată într-un spaţiu limitat, închis : sala, camera.

Intrat în spaţiul scenei, teatrul a pierdut una dintre dimensiunile sale originare. Absenţa ei a fost încă o cauză a disproporţiei, în unele perioade foarte accentuată, dintre elementele lui constitutive. Dacă mulţi oameni de teatru din ultima sută de ani (Eleonora Duse, Gordon Craig, Georg Fuchs, Vsevolod Meyerhold ş.a.) concepeau spectacolul într-un spaţiu mai larg, uneori *în afara* scenei, ei aveau în vedere starea lui iniţială.

Înţelegerea teatrului ca sinteză a artelor nu s-a pierdut o dată cu Renaşterea ; ea apare la mulţi dintre marii dramaturgi (la cei care au fost în acelaşi timp şi oameni de teatru) şi filozofi, chiar în epocile în care drama verbală a dominat scena. Despre teatrul englez din secolele al XIV—XVII-lea, un reputat istoric al comediei, Hermann Reich, scria : „Este cunoscut ce rol mare au muzica şi dansul în vechea dramă populară engleză şi în special în drama shakespeariană... Nu altfel stau lucrurile în drama mimică."[33] Ideea colaborării artelor pe terenul teatrului există şi la Kant, dar numai ca o unire a ceea ce numeşte el *elocvenţă* („die Be-

Scanned with OKEN Scanner

redsamkeit") cu *reprezentarea pitorească* („die malerische Darstellung"), unire care devine „frumoasă" numai în măsura în care transmite idei morale. La Schelling, această idee este mai explicită, dar implică o clasificare *de rang* a artelor, minimalizatoare pentru teatru : după filozoful german, teatrul ar fi o „compoziţie" a diferitelor „arte frumoase", dar inferior valoric acestora. Ca expresie a acestei sinteze, arta dramatică ar fi o „artă secundară".

În epoca romantică, vechea confuzie între teatru şi literatură, accentuată pînă la paroxism, adevărata artă dramatică este aproape absentă. August Wilhelm Schlegel *(Über dramatische Kunst und Literatur),* Stendhal *(Racine et Shakespeare),* Victor Hugo *(Cromwell, Preface),* Alessandro Manzoni, Alfred de Vigny şi alţi teoreticieni ai dramei romantice concepeau teatrul, în mod exclusiv, ca pe o artă a cuvîntului. Unele opinii ale lui Goethe, din *Convorbirile cu Eckermann* (opinii de altfel sporadice şi contradictorii), şi ale lui Charles Magnin *(Les origines du théâtre moderne),* în sensul înţelegerii artei dramatice ca artă specifică, sînt izolate şi fără ecou în epocă. În ce-l priveşte pe Goethe, opera sa a întărit supremaţia dramei verbale.

Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, Eduard Devrient, în adaosul la a sa *Istorie a artei dramatice germane,* intitulat *Teatrul Naţional al noii Germanii* (1848), scria că teatrul este o „artă a artelor", pe al cărei teren „plastica, pictura, poezia, muzica, oratoria, mimica şi dansul, folosite ca «materiale», trebuie să-şi piardă autonomia lor". Textul lui Devrient este asemănător pasajului final al articolului lui Caragiale *Oare teatrul este literatură ? :* „Teatrul este o artă independentă, care, ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună la ser-

Scanned with OKEN Scanner

viciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul lui teren". Asemănarea aceasta (de altfel nu singura între ideile lui Devrient şi Caragiale) nu se explică prin faptul că autorul român ar fi cunoscut cartea istoricului german (nu există nici o dovadă sigură în acest sens), ci prin condiţia asemănătoare de oameni de teatru a celor doi teoreticieni. Sînt şi alte similitudini între ideile despre arta dramatică ale lui Caragiale, pe de o parte, şi ale lui Wagner (interdependenţa artelor în spectacol ş.a.), Craig, Baty, Artaud sau Ionesco, pe de altă parte, şi nu s-ar putea spune că autorul *Scrisorii pierdute* a cunoscut scrierile lui... Ionesco.

Nu este întîmplător faptul că la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea se înmulţesc încercările de a defini teatrul ca artă specifică, independentă : drama verbală tradiţională, în ciuda numeroaselor ei dezvoltări de pînă astăzi, ajunsese într-un impas (lumea epocii, mult mai diversă, mai bogată şi mai derutantă în relaţiile ei, mult mai contradictorie decît în urmă cu cincizeci de ani, devenise incompatibilă cu teatrul tiradei, al replicii-discuţie, al conflictelor alb-negru, cu teatrul „suprafeţelor existenţei") ; în mod vizibil, cu toate că erau încă dependenţi (fiecare altfel şi în proporţii diferite) de structura dramei anterioare, Ibsen şi Cehov, Maeterlinck şi Strindberg, Hauptmann chiar căutau alte mijloace de expresie, specific teatrale, căutau, s-ar putea spune, un „nou" teatru. Caragiale aparţine acestei epoci de răscruce în evoluţia dramei şi o reprezintă ca om de teatru, dramaturg şi teoretician.

Există şi mărturii exterioare despre concepţia lui Caragiale asupra teatrului ca „artă totală". Dintre toate, una datorată lui C. I. Nottara, citată mai sus, apare ca

Scanned with OKEN Scanner

cea mai semnificativă : dramaturgul era, uneori, regizorul și actorul comediilor sale. Un alt contemporan, Ionescu Gion, îl rememora, după cum am mai văzut, pe „mașinistul" Caragiale, prezent uneori în loja electricianului pentru a dirija efectele de umbră și de lumină. Nu o făcea din capriciu, ci dintr-un principiu afirmat adesea : ca și Gordon Craig, el concepea omul de teatru complet, care să nu permită amestecul nimănui „nici în compunerea personalului, nici în administrația financiară și economică, nici în alegerea repertoriului, nici în dirijarea studiului pieselor, nici în montarea lor", un om de teatru care „pricep(e) meseria în tot complexul ei vast". În același articol (*Teatrul Național*, 1898), dramaturgul caracteriza teatrul drept „un produs complex, un produs de *ensemble*. Este o orchestră : drama este simfonia...", idee care apare, mai tîrziu, exprimată aproape în aceleași cuvinte, la Alexander Tairov : „...arta teatrului este o artă colectivă". Pentru Caragiale, toate acestea erau evidente. Evidente, cum scria el însuși, „pentru cine știe ce e teatrul".

Caragiale și Tairov reveneau astfel la ceea ce s-ar putea numi leit-motivul concepției lor estetice, limitarea elementului literar în dramă, pentru că un teatru literar nu este o artă „de ansamblu", ci o artă în care domină unul dintre elementele componente ale teatrului. Tinzînd către un teatru ca artă „totală", dramaturgul român era în consonanță cu unele direcții de dezvoltare ale teatrului german (Wagner mai ales), englez sau rus. În *Introducerea* la *Das entfesselte Theater*, Paul Pörtner observa, în ce-l privește pe Tairov, că forța noii arte a teatrului se află în combinarea culorilor, liniilor, tonurilor în armonie cu cuvintele. Desigur, această idee nu era cu totul independentă de sinestezia simbolistă, așa cum s-a

Scanned with OKEN Scanner

mai observat, de teoria sincretismului artistic, şi faptul că ea există, într-un fel, şi la Wagner, e încă o dovadă. Dintre oamenii de teatru novatori ai epocii, Stanislavski era mai legat de tradiţia naturalistă. El scria mai tîrziu, rememorînd perioada activităţii sale de la sfîrşitul secolului al XIX-lea : „Este uşor de spus că ar trebui să transpui pe scenă ceea ce noi vedem în pictură, în muzică şi în alte arte... Eu nu vedeam atunci nici un mijloc de a întrupa ceea ce mie îmi plutea înaintea ochilor în reprezentaţie, sau ceea ce eu deduceam din pictură, muzică sau poezie."[34]

Sinteza teatrală concepută de Caragiale era una organică, un „tot ordonat" (în termenii săi), în care se contopesc „elementele proprii" scenei. Comparaţia, de mai multe ori invocată, între opera arhitectului şi teatru este aici cu totul semnificativă. Dramaturgul însuşi socotea că „asemănare mai nimerită nu poate avea o piesă de teatru... decît cu planul unui monument. În adevăr, precum planul arhitectului nu este chiar realizarea finală a intenţiunii sale — adică monumentul —, ci numai notarea convenţională, după care trebuie să se strîngă şi să se alipească materiale cerute într-un tot ordonat, asemenea şi scrierea dramaturgului nu este chiar desăvîrşirea intenţiunii sale — adică comedia —, ci notarea convenţională, după care se vor alipi elementele proprii, spre a arăta o trecere de împrejurări şi fapte umane." Caragiale deosebea, după cum am văzut, între piesa de teatru (ceea ce se numeşte, în general, teatru literar) şi piesa „de teatru propriu-zisă" : cea din urmă este o „clădire" ale cărei „întocmire" şi „economie mecanică" (în concepţia sa, constituite din toate elementele „materiale" necesare spectacolului) se sustrag expresiei exclusive prin cuvînt. Gîndirea dramaturgului

Scanned with OKEN Scanner

este similară gîndirii arhitectului, continuă Caragiale comparaţia : ca şi arhitectul, dramaturgul gîndeşte „nu la a gîndi ceva, *ci la a arăta ceva*“ (s.n.). „Producţia teatrală în sine“ este relativ independentă de gîndirea dramaturgului, pentru că ea este realizarea sintezei teatrale. Asemenea lui Gordon Craig, Caragiale a proclamat egalitatea artelor în teatru, cum scrie Gouhier despre Craig, „egalitatea în drepturi şi în situaţie“. Această egalitate presupune un raport de subordonare faţă de teatru, o „tiranie“ a teatrului faţă de celelalte arte : „Teatrul este o artă independentă, care, ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună la serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul lui teren“.

Înţelegerea teatrului ca artă independentă şi de sinteză se explică la Caragiale prin cunoaşterea profundă a tehnicilor străvechi ale comicului şi a evoluţiei dramei post-romantice, cît şi prin vasta sa experienţă ca om de teatru. El a văzut, ca şi alţi *ouvrieri* ai scenei de după el — şi, între altele, textul de mai sus este întru totul probant : „Teatrul este o artă independentă...“ —, că existenţa artei dramatice e „o continuă problemă de echilibru“ (Gouhier) : fiecare artă dintre cele care constituie ansamblul teatrului tinde să le subordoneze pe celelalte scopurilor sale : „dar o astfel de supremaţie este negaţia teatrului, unde singura supremaţie recunoscută este aceea a întregului asupra părţilor, şi ea duce la distrugerea lui. În fapt, aproape toate artele teatrului au avut posibilitatea de a-l domina şi de fiecare dată această dominaţie a însemnat moartea sa.“ (Gouhier) Supremaţia întregului asupra părţilor a fost afirmată de mai multe ori de către Caragiale : ca artă „de *ensemble*“, arta dramatică există „cu dignitate“ numai în măsura în care

Scanned with OKEN Scanner

rămîne mereu dominatoare față de artele „componente". De aici (ca și în cazul lui Craig, Tairov sau Camil Petrescu), refuzul naturalismului (excesiv imitativ și pictural) ori al dramei schilleriene și romantice, unde echilibrul ansamblului scenic este trădat în favoarea literaturii. Echilibrul artelor componente ale teatrului este, pentru dramaturgul român, un echilibru specific. În articolul *Ceva despre teatru,* scria : „Piesa dramaturgului și a muzicantului sunt ca planul desinat al arhitectului : ele notează pînă în cele mai mici amănunte o construcție, o *grămădire rațională* de materialuri... Puterea construcției rezidă într-un *echilibru nestabil...*" Pentru că, adaugă Caragiale, construcția arhitectului este „una fixă și durabilă, și, voind să se repete, va fi tot aceeași, fiindcă materialurile ei sunt inerte, (iar) construcția dramaturgului și muzicantului se fac în mișcare : încep, se petrec și se sting în cîteva momente sub atenția noastră și, voind să se repete, sunt totdeauna altfel..."

În evoluția conceptului de dramă modernă, ca și a dramei înseși, înțelegerea teatrului ca artă de sinteză s-a dovedit esențială. O opinie nuanțat deosebită, fără a indica însă o opoziție, este de semnalat, chiar la începutul secolului, în cartea lui Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters* : pentru el, teatrul nu poate fi o artă „totală". Arta dramatică „nu ajunge la perfecțiune prin colaborarea egală a tuturor artelor, ci este o artă pentru sine. Ea are alt scop și altă origine și, prin urmare, alte legi și alte libertăți decît toate celelalte arte... Drama este posibilă fără cuvînt și fără sunet (Fuchs anticipează aici unele idei ale lui Artaud, n.n.), fără scenă și fără decoruri, numai ca pură mișcare ritmică a corpurilor omenești. Dar arta teatrului poate să-și îmbogățească ritmurile și formele ei din posibilitățile (de ex-

Scanned with OKEN Scanner

presie) ale tuturor celorlalte arte." Ideea aceasta, prezentă, într-un fel, şi la Caragiale (arta clovnului, a mimului), nu-i era străină nici lui Craig, după cum ea apare şi la Artaud, mai tîrziu. În fond, Georg Fuchs nu era împotriva sintezei teatrale, ci vorbea chiar despre subordonarea poeziei, muzicii, picturii, arhitecturii legilor dramatice.

Şi alţi regizori şi teoreticieni, ca Gordon Craig, Tairov sau Baty, au afirmat necesitatea sintezei teatrale şi au încercat realizarea ei pe scenă. Cel din urmă, de pildă, opina că arta teatrului nu este numai o „simfonie" a literaturii şi plasticii : pictura, sculptura, dansul, proza, versul, cîntecul, simfonia sînt pentru Baty cele şapte coarde ale „lirei dramei". Două-trei decenii mai tîrziu, Henri Gouhier pare să acorde textului locul central în sinteza teatrală, dar el nu înţelege prin text doar textul replicii : decorul, costumul, culoarea, dansul, chiar muzica pot fi cuprinse în textul dramei. Este adevărat că, într-un loc, întrucîtva contrazicîndu-se, reluînd o opinie a lui Gaston Baty, e pe punctul de a accepta hegemonia cuvîntului : „Textul este partea esenţială a dramei... Rolul textului în teatru este rolul cuvîntului în viaţă..."[35], dar adevăratul său punct de vedere, repetat la foarte multe dintre paginile cărţii, se află mai curînd într-un pasaj ca acesta : „Teatrul este... o sinteză a artelor... Această sinteză nu este un carnaval al artelor... Sinteza teatrală se realizează din interior...", sau atunci cînd consideră, asemenea lui Caragiale, că viaţa demnă a teatrului este o continuă problemă de echilibru, în limitele căruia artele „componente" au acelaşi regim.

Unul dintre puţinii continuatori români ai lui Caragiale a fost dramaturgul, regizorul şi directorul de trupă Victor Ion Popa, adept şi popularizator al tendin-

Scanned with OKEN Scanner

ţelor moderne în arta dramatică. Într-un scurt articol, *Teatru şi roman*, el scria : „Teatrul nu e literatură, nu e arhitectură, nu e muzică şi nu e sculptură. Poate că nu e nici «artă integrală», în sensul wagnerian al cuvîntului, luat şi el din fanteziile minunate ale marelui Hoffmann. El e o artă — poate şi trebuie să fie —, o artă în care se întrajută toate faţetele diverse ale sensibilităţii omeneşti."

În ce priveşte evoluţia propriu-zisă a dramei, întreg secolul al XIX-lea a mărit decalajul dintre valoarea cuvîntului şi valoarea celorlalte elemente ale teatrului în favoarea celui dintîi, chiar prin Ibsen şi Cehov, deşi tot ei au încercat, în acelaşi timp, în alte sensuri, o detaşare de structura dramei anterioare. Drama verbală a continuat să se dezvolte în epoca noastră, paralel cu eforturile de revenire la structura specifică a teatrului ca artă de sinteză. În existenţialism, opera unor dramaturgi ca Sartre şi Camus este, în dublu sens, neteatrală : prin excesul de raţionalism şi prin supremaţia cuvîntului. În replică, desăvîrşind unele dezvoltări inaugurate de Ibsen şi Caragiale, Cehov şi Maeterlinck, Jarry şi Strindberg, Beckett şi Ionesco au consacrat ruptura cu logica dramatică tradiţională şi au încercat o nouă „logică" şi o nouă armonie a teatrului. Această nouă armonie presupune revenirea la vechea sinteză teatrală : Beckett şi Ionesco (*En attendant Godot, Actes sans paroles, La Cantatrice chauve, Les Chaises, La Soif et la Faim* ş.a.) readuc pe scenă pantomima, dansul, mimica, arta clovnului şi a păpuşeriei, elemente de *music-hall* etc., „remodelează" cuvîntul. Dacă din punct de vedere cantitativ teatrul acesta teatral nu reprezintă tendinţa majoritară a teatrului contemporan, nu înseamnă că marii dramaturgi, regizori şi teoreticieni de la Caragiale şi

Scanned with OKEN Scanner

Craig, la Beckett și Ionesco nu știu... ce este teatrul, sau că, inversînd termenii frazei celebre a lui Jean Vilar, *teatrul este o artă cunoscută epocii noastre.*

Capitolul VI

AUTONOMIA TEATRULUI

Frecventa invocare, în ultima sută de ani, a ideii de autonomie a teatrului este, în primul rînd, o afirmație a *existenței* lui, afirmație determinată de o îndelungată subordonare a artei dramatice de către alte arte, de starea de *interregn* a teatrului : „nici teatru, nici literatură" (Ionesco).

Tendința de autonomie a teatrului trebuie înțeleasă ca acea tendință de a redeveni el însuși, de a nu mai fi doar un mijloc, un „instrument" social, filozofic, literar etc. Teatrul *există* dintr-o necesitate umană specifică (neconfundabilă cu nevoia de literatură, de muzică sau de pictură) : aici este conținută și funcția sa primă, căreia i se adaugă alte funcții ale teatrului : socială, filozofică, politică etc.

Ideea autonomiei teatrului implică o reluare a discuției despre „teatrul literar" și „teatrul teatral", despre structura și limbajul specific al artei scenice. Chiar tîrziu, către sfîrșitul deceniului al IV-lea (într-o carte considerată încă de către unii „delirantă", dar despre care Jean-Louis Barrault spunea că este cea mai bună carte asupra teatrului scrisă în secolul al XX-lea), Artaud revenea la acest leit-motiv al esteticii dramei moderne : „fiind dată această subjugare a teatrului de către cuvînt,

Scanned with OKEN Scanner

ne-am putea întreba dacă teatrul nu ar avea prin hazard limbajul său propriu, dacă ar fi absolut himeric să-l considerăm drept o artă independentă și autonomă, asemenea muzicii, picturii, dansului etc."[36].

Om de teatru total (în perfectă cunoștință de cauză, el considera arta dramatică un „complex... literar și artistic, tehnic și administrativ"), Caragiale și-a conceput arta sa și a afirmat că ea este o artă independentă. Pledoaria dramaturgului pentru autonomia teatrului — pentru prima dată, probabil, atît de insistentă și de convingătoare, în istoria de pînă atunci a dramei europene — cîștigă în valoare, pentru că este făcută de un autor a cărui operă se află în concordanță deplină cu ideile sale teoretice. Sînt numeroase pasajele în care apare, la Caragiale, ideea autonomiei teatrului ; iată cîteva : în *Nota* care însoțește „novela" *Noaptea învierii* citim : „Toate artele cer de la om strădanie mai mult sau mai puțin îndelungată. Muzica, pictura, sculptura, arhitectura, teatrul..." ; concluzia aricolului *Cîteva păreri* cuprinde și aceste rînduri : „Așa e în toate artele, absolut în toate... Așa e în arhitectură și în muzică... Așa e în literatură... Tot așa e și în teatru" ; „Arta dramatică — scrie el în articolul *Teatrul Național* (1898) — este o *artă reprezentativă de sine stătătoare...*" ; iar în articolul *Oare teatrul este literatură?* vede lucrurile și mai tranșant : „Teatrul este o artă independentă..." (s.n.).

Alți mari regizori și teoreticieni ai teatrului, care, cronologic, îi urmează lui Caragiale, vor considera ideea autonomiei teatrului drept o idee centrală a concepției lor. Gordon Craig, de pildă, dorea ca teatrul să nu depindă decît de el însuși. Georg Fuchs și Alexander Tairov, de asemenea. Cel din urmă, într-un text polemic la adresa lui Meyerhold, căuta argumente în toată isto-

Scanned with OKEN Scanner

ria teatrului (şi le găsea începînd cu epoca pantomimelor greceşti şi romane) pentru a demonstra „că arta teatrului şi a actorului sînt originare şi că Melpomene, în mod categoric, nu a fost slujnica minunatei pleiade a muzelor". Tot Tairov scria că relaţia teatrului cu literatura constă în aceea că, pe treapta actualei sale dezvoltări, el o foloseşte ca „material". Chiar un autor „din afara" teatrului, cum a fost Thomas Mann, nu considera teatrul drept un instrument, o ramură a literaturii, iar despre autorul dramatic spunea că acesta ar trebui să se simtă mai curînd om de teatru, activ într-o unitate teatrală, decît poet.

După Craig, Tairov şi Baty, cu toate numeroasele opoziţii pe care le întîmpină, ideea autonomiei teatrului se impune. Artaud mergea chiar pînă acolo în a-şi susţine ideea „că teatrul este (o) artă independentă şi autonomă", încît afirma că teatrul tragic grec nu este imaginea ideală a teatrului ; şi el avea dreptate în măsura în care la vechii greci drama suporta o anumită tiranie a literaturii.

În ultimele două decenii, Beckett, Ionesco, Arrabal ş.a. au realizat ca autori, chiar dacă parţial, acea sinteză teatrală şi acea autonomie a dramei, teoretizată şi experimentată pe scenă mai multe zeci de ani în urmă. Faptul acesta este un semn că teatrul modern, chiar dacă nu în totalitatea sa, evoluează pe un drum propriu. Este pentru prima dată în istoria dramei moderne cînd autori mari, cunoscuţi pretutindeni, ilustrează această direcţie a teatrului teatral şi impun o formă a dramei ce indică o revenire, cel puţin parţială, la structura şi limbajul său. La această evoluţie, Caragiale are o contribuţie însemnată, ca teoretician şi ca autor, cu atît mai mult cu cît, prin Tristan Tzara şi Eugène Ionesco, opera

Scanned with OKEN Scanner

sa a putut exercita o anume influență asupra dezvoltărilor teatrului din acest secol.

Sfîrșitul secolului trecut și primele decenii ale acestui veac sînt, în istoria dramei europene, o epocă de răscruce. Ca și în roman sau în poezie, se produce și în teatru o revoluționare profundă a structurii. Dacă în cultura occidentală consecințele acestei revoluționări au devenit clare abia astăzi, cu atît mai mult locul și importanța lui Caragiale în acest proces de transformări în arta dramatică păreau a nu intra în discuție. Modernitatea dramaturgului nu reiese din *suprapunerea* (făcută uneori la întîmplare) a unor texte din comedii și din *Momente și schițe* pe unele texte din Beckett, Ionesco ș.a. S-a putut vedea că ideile sale despre teatru coincid sau sînt foarte asemănătoare cu cele ale unora dintre marii regizori și teoreticieni moderni ; ele participă, în mod esențial, și, prin Eugène Ionesco, *direct* la constituirea conceptului modern de dramă. Ca autor, Caragiale este, de asemenea, un modern : el a înțeles reteatralizarea teatrului ca pe o renunțare la formele tradiționale romantice, naturaliste etc. și o creare a unor forme dramatice noi ; el a încercat această înnoire în mai multe sensuri :

— transformarea formei necirculare a dramei în formă *circulară ;*

— diminuarea rolului acțiunii în teatru ;

— înlocuirea, în unele cazuri, a prezentului dramatic cu trecutul ;

— „disoluția“ personajului, care, în teatrul său, nu mai este un personaj „logic“ și „demonstrabil“ ; Caragiale creează mecanismul de „marionetă“ al personajului

Scanned with OKEN Scanner

și ceea ce s-ar putea numi personajul „lichefiat", care „ia forma" momentului și stării acțiunii ;

— transformarea rolului unităților în teatru ;

— „demolarea" cuvîntului, anularea rolului lui de comunicant și, implicit, modificarea funcției limbajului vorbit în dramă etc.

Concepția estetică a lui Caragiale s-a format, ca și în cazul altor mari oameni de teatru, în opoziție cu stilul dramei tradiționale și, în același timp, ca o reacție împotriva teatrului naturalist. Camil Petrescu observa, în legătură cu Gordon Craig, Meyerhold și Tairov, că „teatrul cel vechi era respins ca lipsit de valoare, iar atributul acesta păstrat mesianic numai pentru noua formă de expresie scenică. Nu e vorba deci numai de o modalitate estetică nouă, care ar fi să se adauge celor precedente, ci de o modalitate axiologică."[37] Se înțelege că modalitatea dramei propusă de Caragiale era una axiologică, fundamental diferită de ceea ce oferea atît tradiția autohtonă, cît și tradiția europeană clasic-romantic-realistă. Pentru a vedea distanța care îl separă de opiniile curente în epocă, iată un pasaj dintr-un articol al lui Th. M. Stoenescu, actor și inițiatorul primului conservator particular de muzică și artă dramatică, articol publicat în *Revista teatrelor,* nr. 4, dec. 1893 . „Cînd inițiatorii au conceput ideea primului Teatru Național, au mai înțeles că într-însul se va face *literatură* românească..." (s.n.). Am văzut, că, dimpotrivă, pentru Caragiale teatrul este cu totul altceva decît o variantă a literaturii. A realiza și a pune în lumină esența teatrului — iată, pe scurt, programul dramaturgului și teoreticianului Caragiale. El era fascinat de *metamorfoza,* de *prezența* pe care le presupune teatrul, asemenea altor

Scanned with OKEN Scanner

teoreticieni moderni. Unul dintre ei, Henri Gouhier, după ce amintește distincția aristotelică dintre epopee și tragedie-comedie (cele două din urmă imitînd personaje care acționează), adaugă :, «Imitația» unui om pe cale de a acționa nu poate fi decît o reprezentație, adică o acțiune prezentă. În reprezentație există *prezență* și *prezent* : acest dublu raport de existență și de timp constituie esența teatrului.

Raportul de existență : cel care intră în scenă nu este reprezentantul unei personalități, delegatul unui absent : el reprezintă un personaj, transformă o umbră în realitate...

Raportul de timp : orice existență este actuală, orice prezență reală este realitate prezentă ; cel care intră în scenă și cel care se află în sală sînt contemporani : ei trăiesc în același timp, dacă nu același timp."[38] Acest fel de creație (creația prin „metamorfoză" a prezenței și a prezentului) este dramatică prin excelență : Caragiale vedea totul teatral și întreaga sa operă (chiar și scrisorile, după cum și unele articole, ca *Teatrul Național,* IV, ș.a.) este creată sub specie dramatică.

Unicitatea poziției lui Caragiale în contextul revoluționării structurii dramei, chiar dacă influența pe care a exercitat-o opera sa nu a fost imediată și atît de amplă ca în cazul lui Gordon Craig, de pildă, constă în faptul că el a participat la acest proces în mod independent (Craig, Fuchs, Meyerhold, Tairov și ceilalți sînt mai tineri) și în aproape toate sensurile pe care arta teatrală le presupune : ca autor și ca teoretician, ca regizor și ca actor, ca desenator chiar (v. amintirile lui Horia Petra-Petrescu, în urma unei vizite pe care o face în 1907, dramaturgului, la Berlin), ca organizator și ca director de teatru. Probabil pentru prima dată, un mare

Scanned with OKEN Scanner

dramaturg îşi susţine şi îşi „explică" opera (este surprinzător că faptul acesta a putut trece atîta vreme neobservat !) cu ample şi înnoitoare argumente teoretice. Cu mare vocaţie de organizator şi de reformator al teatrului, campania dusă de Caragiale pentru ridicarea nivelului artei dramatice naţionale rămîne exemplară în istoria culturii noastre. Într-un *Raport către d. Barbu Şt. Delavrancea, primarul capitalei* (1900), după ce constată că Teatrul Naţional „nu va putea fi niciodată un teatru popular", se explică : „Mai întîi, în principiu, acest teatru are pretenţia de înaltă şcoală, care voieşte mai mult să se impună decît să se potrivească gustului public..." Concordanţa teatrului cu gustul public, idee foarte scumpă lui Caragiale, nu însemna, în concepţia sa, nicidecum o concesie din punct de vedere valoric, ci, în primul rînd, descoperirea, satisfacerea şi cultivarea prin spectacol a acelui simţ natural pentru teatru. În ciuda foarte multor aparenţe, dramaturgul nu a făcut concesii gustului îndoielnic : chiar un rol atît de pitoresc, acela al lui Dandanache, era considerat de creatorul lui o partitură de „concerto obligato", pentru care aştepta de mult timp un mare interpret. Caragiale a fost un reformator şi un novator al teatrului. Mai mult, dacă Jacques Rouché, în *Prefaţa* la *De l'Art du Théâtre,* scria despre Gordon Craig : „om de geniu al cărui nume trebuie pus pe acelaşi plan cu numele novatorilor celebri ai poeziei şi ai muzicii", iar dacă eseurile lui Artaud din *Le théâtre et son double* mai par încă eseurile unui revoluţionar vizionar, s-ar putea spune despre Caragiale, care, după cum am putut vedea, îi anticipă în multe sensuri, că este un novator genial, cu deplina conştiinţă a noutăţii ideilor sale, şi un revoluţionar în teoria dramei moderne, ca şi în creaţia dramatică propriu-zisă. Specificitatea sa

Scanned with OKEN Scanner

ca novator este că, preocupat, ca și Craig, Tairov sau Artaud, de limbajul specific dramatic, păstrează mereu echilibrul sintezei teatrale. Gordon Craig o dezechilibrează, totuși, uneori, în favoarea primatului regiei ; el acorda importanță secundară autorului (ca de altfel și Tairov) și actorului. Marele regizor englez scria într-un loc : „atîta timp cît nu se va înțelege că disciplina teatrului constă în supunerea voluntară absolută în fața regizorului, nu se va putea întreprinde nimic important". La rîndul său, Tairov tulbura echilibrul sintezei teatrale, acordînd prioritate artei actorului : el concepea teatrul și în afara operei autorului ; de asemenea, regizorul rus considera că fenomenul de „criză a teatrului contemporan" (termenii îi aparțin) se explică prin decăderea supremației actoricești determinată de dominația literaturii sau a picturii în drama naturalistă și post-naturalistă.

Pentru Caragiale, toate artele sînt *egale* pe „terenul teatrului", fără ca vreuna dintre ele să devină asemenea întregului sau să-l subjuge ; întregul, adică teatrul, rămîne mereu factorul dominant. Regimul special acordat textului este numai aparent : în măsura în care textul conține totul : replica, indicațiile scenice, pantomima, mimica, dansul, chiar muzica și plastica, efectele de lumină și costumul (în unele cazuri, și desenele) — *textul,* care nicidecum nu trebuie confundat cu textul replicii — este, în termenii dramaturgului, „notarea convențională după care se vor alipi elementele proprii, spre a arăta o trecere de împrejurări și fapte umane". Respectul față de textul dramatic, foarte cunoscut la Caragiale, nu însemna primatul textului (ca la Camil Petrescu) și nici întoarcerea la literatură a celui care a scris de multe ori această frază : „Teatrul și literatura sunt două arte cu

Scanned with OKEN Scanner

totul deosebite şi prin intenţie şi prin modul de manifestare al acesteia". Antiaristotelismul lui Caragiale nu este desigur cu adevărat surprinzător : dramaturgul aparţine unei alte tradiţii decît celei căreia îi aparţine Aristotel ca teoretician ; el aparţine tradiţiei atellanelor şi mimusului greco-latine (comedia s-a născut ca gen *neclasic),* comediei populare şi farsei, tradiţie căreia îi sînt afiliaţi, în mai mică sau mai mare măsură, Shakespeare (pentru cele mai multe comedii ale sale), Molière, Goldoni, Nestroy.

Toate aceste fapte păstrează la Caragiale sinteza teatrală.

Se înţelege că un autor care profesa asemenea idei despre teatru nu putea aservi arta dramatică unei anume epoci sau unei anume dogme sociologice, ceea ce nu înseamnă că opera sa nu a avut şi nu are o funcţionalitate socială evidentă. Atunci cînd Caragiale a protestat împotriva denaturării *Scrisorii pierdute* (spectacolul la care se referă dramaturgul a avut loc fără acceptarea lui, iar actorii jucau cu măşti după chipul unor persoane reale) şi a scris că operele sale au „o valoare ideală", el afirma încă o dată acea superbie a teatrului ca artă independentă.

Unicitatea lui Caragiale ca teoretician novator al artei scenice constă în faptul că, în afara anteriorităţii lui faţă de Georg Fuchs, Craig, Tairov ş. a., el este singurul mare dramaturg al acestei epoci de restructurare a teatrului — sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea — a cărui operă se află în concordanţă cu numeroasele sale idei teoretice. Alţi mari dramaturgi ai perioadei, Maeterlinck sau Jarry, nu sînt, în acelaşi timp, şi teoreticieni mari, iar ideile lor nu vizează, în esenţă, conceptul de dramă modernă[39].

Scanned with OKEN Scanner

Așa cum scria și Marianne Kesting, fără o cercetare a originilor și a etapelor acestei transformări a structurii dramei, cercetare care nu s-a făcut în mod esențial, nu este posibilă o interpretare a fenomenului. În ce-l privește pe dramaturgul român, unul dintre creatorii structurilor dramatice moderne, cercetarea concordanței dintre concepția sa estetică și opera propriu-zisă se impune axiomatic.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Partea a II-a

LEGĂTURA CU VECHEA COMICĂ

Începuturile culturii moderne coincid cu o tendinţă generală, manifestată în poezie, pictură, sculptură, muzică, teatru, de revenire la funcţionalitatea, mijloacele şi manifestările proprii, autonome fiecărei arte. Această mişcare se produce prin reactualizarea unor valori şi forme artistice originare, „primitive", a căror compatibilitate cu spiritul modern s-a dovedit organică. S-a vorbit despre „primitivismul" picturii, sculpturii sau muzicii. În ce priveşte arta dramatică, mulţi autori, regizori şi teoreticieni (Craig, Meyerhold, Tairov, Artaud, Ionesco ş. a.) au remarcat şi au indicat necesitatea „întoarcerii" la formele „pure" ale teatrului. La începutul secolului, Vsevolod Meyerhold aprecia, aşa cum am mai văzut, tendinţa multor regizori ai vremii de a prefera pantomima dramei verbale. Pantomima redescoperea „puterea elementelor prime ale teatrului : puterea măştii, a gestului, a mişcării, a intrigii". Acest „conservatorism" estetic (revalorificarea elementelor dramatice vechi, verificate în lunga istorie a teatrului) este ilustrat şi de unii dintre marii autori ai epocii : Caragiale, Maeterlinck, Jarry ş. a.

I. L. Caragiale a fost, probabil, singurul autor de la sfîrşitul secolului al XIX-lea care, anticipînd o dezvoltare dramatică şi o estetică, făcea elogiul unor forme „primitive" de teatru, de pildă clovneria (cf. *Cîteva păreri* ş. a.) şi remarca *„naivitatea* (lor) de expresie" (s. n.). Mai mult, în articolul *Apus de soare* (1909), compară drama lui Delavrancea cu misterele sacre medievale şi numeşte chiar acea necesitate a „întoarcerii" pomenită mai sus : „...artiştii moderni, cari se simt pătrunşi de vederile misticelor veacuri de mijloc, sătui de excesul nerozesc al clasicităţii, *se-ntorc* cu dragoste *la şcoala primitivilor Renaşterii* şi cînd au cu adevărat vocaţiune, bine fac !... Mai scăpăm de producţiile de examen, fapte de elevi care ar fi fost chemaţi să urmeze mai bine facultatea de farmacie decît şcoalele de arte frumoase !... Ni se mai uşurează saţiul de atîţia Apoloni şi Minerve şi Diane după reţeta clasică — oribila saturaţie de atîtea mardale mitologice rîncezite în cartoanele de modele ori prăfuite în rafturile cu cioburi de ghips ! ... Atît mai bine !

În acelea au crezut alţii, tinere ! d-ta şi cu mine nu mai putem crede-n ele !" (S. n.)

Elogiul „primitivismului", mult mai vechi la autorul *Scrisorii pierdute* (exprimat de teoreticianul Caragiale în articolul *Ceva despre teatru,* 1896), implică o atitudine neclasică, chiar anticlasică, aşa ca în pasajul de mai sus. Nu numai ca teoretician, dar şi ca autor, el aparţine tradiţiei neclasice a teatrului. Despre *neclasicismul* dramaturgului au scris, între alţii, Gherea („Comparaţi, vă rog, stilul liniştit, hotărît şi puternic al clasicilor cu stilul enervat, zbuciumat al lui Caragiale...") şi Zarifopol. Tot Zarifopol observa că, „în general, Caragiale avea şi afecta un conservatorism estetic violent :

Scanned with OKEN Scanner

«Sunt vechi, domnule» — era o formulă favorită, stăruitor enunțată și destul de des aplicată"[1]. În descendența lui Paul Zarifopol și a lui Giulio Bertoni, Anna Colombo, într-o lucrare susținută ca teză de doctorat la Universitatea din Roma, scria : „În realitate, predilecția pentru ceea ce este *vechi* era caracteristica lui Caragiale, care arată, de asemenea, un gust foarte viu pentru scenele cu adevărat de farsă, atît încît frecventa cu asiduitate circurile și se amuza de bufonadele clovnilor"[2]. Gustul pentru comicul „primitiv" se vădește de la prima piesă, nu numai în ce privește structura personajelor sau a stărilor dramatice, ci și în alt sens : Zița cu Veta și Dumitrache mergeau la spectacolele de „cabaret" ale trupei lui I. D. Ionescu, spectacole de „cîntece..., baleturi, metamorfoze și echilibristică..." ; „Iunionul" Ziței *(Union Suisse)* are un anume „rol" în piesă și este de văzut că tehnica lui Caragiale, chiar în comediile de după *O noapte furtunoasă,* păstrează ceva din tehnica spectacolului de *Tingel-Tangel* (: v. în *D-ale carnavalului :* pantomima, masca ș. a.). Paul Zarifopol își amintea, mai tîrziu, că una dintre marile pasiuni ale dramaturgului era jocul soitarilor, spectacolul comic „primitiv". Mai multe scrisori din Berlin către Herr Doktor întăresc această mărturie ; citez cîteva : 18 și 22 aprilie 1906 (în cea din urmă, de pildă, scria : „...Putem merge la un *Tingel-Tangel...")*, sau din 25 februarie 1908, unde întreba : „Ce program are *Crystalpalast* ?" Preferința pentru acest gen de spectacole indica încă o dată — și în afara operei propriu-zise — o tendință de întoarcere la sursele artei dramatice, tendință comună celor mai mulți novatori ai teatrului modern. Această mișcare a teatrului îi preceda deci, prin Caragiale, pe Craig și continuatorii săi, despre care Camil Petrescu scria că

Scanned with OKEN Scanner

au căutat să ajungă la teatrul pur și pe căi genetice... Această tehnică implică o anumită concepție evolutivă, în genere aceea că o activitate, pură la originea ei, se degradează cu timpul, datorită rătăcirilor suferite și concesiilor silnice, că astfel își pierde identitatea autentică și că numai o întoarcere la cel mai îndepărtat trecut, la origine dacă se poate, conține revelația formei nobile, pure."[3] Pentru ceea ce numește Camil Petrescu *direcția genetică*, redescoperirea *commediei dell'arte* a fost foarte importantă : Craig, Meyerhold, Tairov ș. a. Caragiale însuși, fără a se referi direct la această formă veche a teatrului italian, a folosit unele dintre procedeele și chiar personajele ei : el a cunoscut și a acceptat o afirmație a lui Ollănescu-Ascanio (Ipistatul = Pulcinella), care-l lega de *commedia dell'arte.* Întoarcerea la formele comicei vechi însemna, între altele, revenirea la spontaneitatea farsei și a burlescului, la jocul măștilor și la un anume fel de *tipizare extremă* (folosită, mai tîrziu, cu alte finalități, și în teatrul expresionist), frecventă în mimus și în farsa medievală : Cetățeanul, Catindatul, Ipistatul, Domnul și Feciorul (Căldură mare), Cucoana și Popa *(Articolul 214),* Pedagogul ș. a. ilustrează o modalitate și un sens nou al *măștii* în această tipizare extremă. În fapt, din aceeași categorie cu personajele citate mai sus fac parte și Popescu și Ionescu, chiar Farfuridi și Brînzovenescu, al căror nume, departe de a-i diferența ca indivizi, îi depersonalizează.

Gustul pentru formele vechi ale comicului este și gustul pentru burlesc și caricatură, pentru tehnica paiațeriei și a oricărei modalități a teatrului popular. În articolul *Teatrul Național,* Caragiale scria că „se poate face cu talent artă pentru toate înțelesurile, fie cele mai *primitive,* artă adevărată egal de viabilă, și deci

Scanned with OKEN Scanner

egal de stimabilă şi de admirabilă ca oricare altă artă adevărată. *Un vicleim bun, un teatru de Vasilache bun sunt nişte încîntătoare producţii de artă.*" (S. n.) Predilecţia pentru modalităţile originare ale comediei, modalităţi care înlesnesc o concentrare maximă şi o stilizare esenţială a expresiei dramatice, a fost remarcată şi de E. Lovinescu, unul dintre „adversarii" lui Caragiale, într-un studiu din 1915 : „Cu o psihologie primitivă, fixată într-o formulă unică şi fatală, trăieşte totuşi şi se impune prin unitatea paiaţei automate ce articulează un singur cuvînt". Lucru mult prea evident, personajele sînt reduse adesea la cîteva *semne,* la ceea ce au ele *primar.* Dar această reducţie, ca şi comicul „gros", care i s-a reproşat adesea lui Caragiale, ţin de însăşi esenţa teatrului său ca teatru neliterar, la antipodul comediei „rafinate", tip Courteline, Scribe sau Labiche. „Primitivismul" caragialian, o formă a „conservatorismului" său, indică, în fapt, o sensibilitate şi o viziune moderne, remarcate şi de Paul Zarifopol, şi constituie unul dintre aspectele esenţiale ale neclasicismului dramaturgului, alături de vocaţia pentru „extraordinar" şi caricatură, de prezenţa grotescului, de gustul pentru pitoresc, pentru comicul „iregular", de „anormalitatea" limbajului personajelor. Caragiale este legat de îndelunga evoluţie a comediei populare, a cărei istorie a fost o continuă „concurenţă" cu teatrul literar. Considerînd această concurenţă, Camil Petrescu observa că : „În faţa teatrului cult, literaturizat, cu veleităţi antice, pompos, ieşit din Renaştere, comedia... populară a păstrat o artă teatrală oarecum umană, spontană, a făcut să dureze, fie şi nerecunoscute, valori originare, deşi reduse, a păstrat, am putea spune, artei teatrale contactul cu concretul şi ideea de libertate creatoare. Firește, prin ea însăşi, nu

Scanned with OKEN Scanner

putea dărui valori culturii universale, dar conjugată cu năzuința unui teatru cult a dat naștere încă de timpuriu la cele două mari genii dramatice ale timpurilor moderne, Shakespeare și Molière... Ei reprezintă felul liber al artei populare spontane, umplut cu cea mai adîncă umanitate din cîte se poate închipui azi".[4] Caragiale este, în egală măsură, produsul acelei îmbinări între structura comediei populare și exigențele artei culte, cu precizarea esențială că dramaturgul român păstrează amintita „concurență" (deși opera sa este o expresie a sintezei celor două tendințe ale artei dramatice), respingînd, atît ca teoretician, cît și ca autor, formula comediei literare. Stilul lui Caragiale este înrudit în multe sensuri cu ceea ce numea S. Mokulski, în studiul *La révision des traditions,* „stil popular universal", un stil cumulînd mimusul grec, atellanele romane, comedia măștilor, arta jongleurilor medievali sau a *skomorokhilor* ruși, *commedia dell'arte,* jocul actorilor ambulanți spanioli sau englezi, ori al acelora din Japonia sau China. De asemenea, în ce-l privește direct pe autorul român, ar fi necesar de adăugat că teatrul său nu a fost indiferent nici față de alte forme ale comediei populare : farsa curteană și țărănească, *karagőz*-ul turcesc, clovneria, paiațeria. „Acest stil teatral popular — scrie S. Mokulski — are următoarele particularități : este independent în raport cu dramaturgia literară ; tinde către improvizație ; gestul domină verbul ; acțiunea se lipsește de motive psihologice ; el preferă un comic brusc și savuros ; se trece cu ușurință de la elevat și eroic la rîsul abundent și comun ; o retorică ardentă se potrivește cu hiperbola bufonă ; există o propensie către a generaliza, a sintetiza, a sublinia una sau alta dintre trăsăturile personajelor aduse pe scenă, ceea ce duce la crearea figu-

Scanned with OKEN Scanner

rilor teatrale stilizate — măștile“[5]. Cele mai multe dintre trăsăturile stilului dramatic popular, și nu numai dintre cele citate de S. Mokulski, se regăsesc la Caragiale : independența față de drama literară, impresia improvizației, pantomima, absența motivelor psihologice, comicul „primitiv“ și savuros, stilizarea extremă — masca, burlescul, caricatura, grotescul, acțiunea mimică, fantezia verbală, *i lazzi*. El reprezintă, asemenea lui Shakespeare și Molière, Goldoni și Nestroy, acea sinteză rară între libertatea, spontaneitatea, naturalețea, pitorescul comediei populare și nivelul cel mai înalt al artei culte. „Umanitatea adîncă“ despre care vorbea Camil Petrescu în legătură cu Shakespeare și Molière, există și aici, reprezentată cu semn negativ de o lume al cărui violent grad de negativitate sugerează, prin contrast, posibilitatea unei umanități superioare.

Caragiale, ca mare autor comic, nu se putea sustrage ariei largi de influență a comediei populare. Toate comediile sale, ca și numeroasele schițe dramatice, precum și multe mărturii referitoare la preferințele în materie de teatru ale dramaturgului indică faptul, remarcat prima dată de Paul Zarifopol, că I. L. Caragiale „stăpînea cu virtuozitate întreg procedeul anticelor paiațerii care, cu o tenacitate probabil unică în istoria tuturor formelor de artă, au servit să îmbrace intenția dramatică, de la grecii vechi pînă la farsele lui Labiche. Caragiale iubea adînc farsa și paiațeria tradițională, față de formele cele mai simple ale comicului, virtuozitatea și capacitatea lui de a se amuza nu cunoștea osteneală, nici saturație.“[6] Dramaturgul este legat de tradiția comicei străvechi, ale cărei urme se află pretutindeni în opera sa.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

LA IZVOARELE COMEDIEI

1. MIMUSUL

După *Grand Larousse Encyclopédique* (vol. VII, 1963), *mimusul* era, în literatura greacă și latină, un gen de comedie realistă care „imită" viața și moravurile. La vechii greci, mimusurile erau reduse ca dimensiuni, „compuse din cîteva scene în două sau trei personaje, fără cor și aproape fără acțiune". Unii autori, ca Hermann Reich sau Joseph Gregor, consideră că mimusul a existat pretutindeni, că burlesca japoneză, de pildă, este, structural, asemenea comediei „primitive" greco-latine. Chiar dacă Aristotel însuși și, mai tîrziu, Diomede sau Donat au acordat o anume atenție mimusului, această formă a artei dramatice se sustrage clasicismului : mimusul este mult mai vechi și, ca structură, diferit de comedia propriu-zisă. Hermann Reich opina cu îndreptățire că atît în structura sa intimă, cît și în manifestările sale exterioare, mimusul a rupt cu drama clasică. O încercare de definiție a lui Donat (secolul al IV-lea al erei noastre) poate fi aici revelatoare : mimusul și-ar trage numele din „imitația cotidiană a evenimentelor vulgare și a personajelor fără importanță". O lume a periferiei sau a micii burghezii, cu întîmplări domestice și personaje pitorești, cu scene adesea „naturaliste" — iată materia mimusului. Este interesant de văzut că aceste elemente persistă, desigur, adaptate de la o epocă la alta, de la Sophron și Herondas la Shakespeare, Goldoni, Nestroy, Caragiale sau Ionesco. Marii autori comici moderni au revenit la unele forme, mo-

Scanned with OKEN Scanner

dalităţi sau personaje-măşti ale mimusului, au căutat spontaneitatea, pitorescul, vigoarea comediei neclasice vechi. În *Der Mimus*, Hermann Reich oferă suficiente dovezi referitoare la prezenţa unor elemente din mimus şi din atellane în opera lui Shakespeare, Molière, Goldoni, Holberg, Nestroy, elemente transmise direct, pe cale livrescă, sau indirect, prin *commedia dell'arte* sau spectacolele comice populare, a căror descendenţă din mimus sau atellane este axiomatică : farsa populară, hanswurstiada, teatrul de păpuşi Kasperl, clovneria ş. a. Clovnii lui Shakespeare sau personaje ca Sganarelle au strămoşi îndepărtaţi în personajele *commediei dell'arte*, atellanelor şi mimusului. Pentru Hermann Reich, *Nevestele vesele din Windsor* este, în toate sensurile, un mimus, iar Falstaff — un personaj întru totul specific acestui gen de comedie. Mai mult, desăvîrşirea artei mimusului s-ar produce, după Reich, la începuturile teatrului modern, prin Shakespeare.

Înrudirea comediei caragialeşti cu mimusul este, de asemenea, evidentă. Opiniile lui Paul Zarifopol sînt, şi în acest loc, deosebit de pătrunzătoare : „*Art. 214* a fost tipărit întîi cu subtitlul : «comedioară în trei scene». *Neapărat ne gîndim la mimiambii lui Herondas :* aceleaşi cadre, aproape aceleaşi proporţii şi acelaşi material : acţiuni scurte şi vii din viaţa mahalalei, cea bogată în certuri şi scandaluri grabnice, ca şi în naive împăcări — la vechiul mimograf alexandrin, ca şi la bucureşteanul nostru dramaturg. Mahalaua e dramatică ; mahalagiii sunt copii ai naturii, iritaţi de vecinătatea unei lumi care trăieşte în strălucire. Şi o mahala meridională e, se-nţelege, îndoit dramatică. Suburbanii Bucureştiului au colaborat, natural şi involuntar, cu geniul înnăscut al lui Caragiale."[7] (S. n.) Dramaturgul păstrează chiar unele

Scanned with OKEN Scanner

trăsături originare ale mimusului : „imitaţia“ vieţii, dusă uneori pînă la ultimele limite (rezultatul fiind, desigur, cu totul altul decît acela al „feliei de viaţă“ naturaliste) : *Art. 214, Justiţie, Şcoala română, Căldură mare, D-ale carnavalului* ş. a. ; caracterul violent, „brut“ al unor întîmplări şi personaje (Jupîn Dumitrache, Tipătescu, Pampon, Miţa, Didina ş. a.) ; lipsa sau diminuarea acţiunii dramatice : *Conu Leonida faţă cu reacţiunea, Art. 214, Căldură mare,* parţial *D-ale carnavalului.*

Scriind despre Herondas, L. Laloy observa că „arta sa constă în a descoperi în natură trăsătura care iese din obişnuit şi de a o împinge pînă la limita exactă unde capătă un relief ascuţit, fără ca totuşi să depăşească verosimilul“[8]. Iată una dintre tehnicile şi predilecţiile lui Caragiale : viziunea „enormă“ şi gustul pentru excesiv. Dramaturgul însuşi scria într-una dintre schiţele sale, *Grand-Hôtel Victoria Română :* „Simt enorm şi văd monstruos“, iar Paul Zarifopol considera că aceste cuvinte „nu sînt numai o formulă ocazională, ci rezumă un temperament şi lămuresc o metodă artistică. În general acest om simţea enorm ; aparatul său psihic era oricînd gata să interpreteze excesiv. Toată producţia lui mărturiseşte această pornire. În grav ori în ridicul, construcţiile lui poartă semn de fundamentală violenţă. Orice caracter al lui este un exces, orice situaţie o culminaţie.“ Multe dintre personajele lui Caragiale trăiesc sub zodia excesivului. Dramaturgul, conştient de această trăsătură a lor, o subliniază adesea în indicaţiile scenice :

„T i p ă t e s c u : (izbucnind) Mizerabile ! (Caţavencu dă un pas înapoi)... (se repede, ia un baston de lîngă perete şi se întoarce turbat către Caţavencu)...“ (II, 9) ;

„Pampon: (își scoate masca, fioros, gata să se repează)". (II, 8);

„Miţa: (apelpisită) Nu mai voi să știu de nimic... Să vie oricine... Voi scandal... voi să mor !... (se repede să ia un brici...)" (I, 10).

În epocă și chiar mai tîrziu, adversarii lui Caragiale îi reproșau marelui autor comic „vulgaritatea" unor personaje sau a unor scene, comicul „gros", gustul pentru burlesc și caricatură. Mușcător cu spectatorii snobi, Zarifopol „motiva" indiferența acestora față de teatrul lui Caragiale prin aceea că, din punctul lor de vedere, „acest autor are ca modele mulți mitocani și scrie comicării". Despre *D-ale carnavalului*, un cronicar anonim scria în ziarul *România* (10 aprilie 1885): „O viață de bărbierie, cu scoateri de măsele, cu bătăi și cu scenele cele mai destrăbălate ale femeilor de mahala". Ceea ce s-a reproșat de multe ori comediilor lui Shakespeare nu a fost altceva decît, așa cum observa și Hermann Reich, numeroasele „Rüpelspässen" și „Rüpelscenen" („glume și scene mitocănești").

Ca structură, comedia *D-ale carnavalului* este un mimus; ea se deosebește de celelalte comedii prin folosirea mai evidentă a unor procedee tradiționale: *qui-pro-quo*-ul, masca, *i lazzi*, bastonada, pantomima, travestiul etc., precum și prin prezența unor personaje foarte frecvente în mimus: bărbierul, stupidul, „femeia veselă", servitorul, cuplul comic, bărbatul încornorat. Pe „scara socială" a teatrului comic al lui Caragiale, lumea din *D-ale carnavalului* se află pe cea mai de jos treaptă: e lumea „vulgară" a mimusului. Cele două personaje feminine ale comediei descind parcă direct din mimus: nicăieri la Molière sau la Goldoni, nici chiar la Shake-

Scanned with OKEN Scanner

speare, asemenea tipuri „brute" ; ele se găsesc mai curînd la Sophron şi la Herondas :

„Miţa : A ! (aparte) O femeie ! dama de verde ! (tare) A ! în sfîrşit !

Didina : (dînd un ţipăt de surprindere, se întoarce). A ! (aparte). O femeie ! e republicana !

Miţa : (fierbînd) V-aţi speriat ? pardon ! Mă recomand ! Miţa Baston.

Didina : (cu contenenţă) Mersi ! şi eu Didina Mazu.

Miţa : (jocul crescendo) Ce cauţi aici, madamo ?

Didina : (cu un ton mai sus) Da' d-ta ce cauţi aici, madamo ?

Miţa : (jocul crescendo) Eu sunt la amantul meu !

Didina : (foarte de sus) Şi eu sunt la amantul meu !

Miţa : (izbucnind) La amantul d-tale ?... Amantul d-tale... a fost... era... este... amantul meu ! D-ta, ca o infamă, mi l-ai răpit ! (luînd o poză de atac şi cu tonul tragic) Una din noi două trebuie să moară !

Didina : (pregătindu-se de luptă) Să vedem care... Poftim ! (Miţa se repede turbată la Didina, care se repede şi ea şi o întîmpină. Amîndouă ţipă şi se încleştează, spumînd, una de alta)" (III, 5).

La toate acestea, se adaugă *realismul* personajelor, elementul burlesc şi comicul abundent, pe alocuri enorm. Atunci cînd Caragiale afirma că *D-ale carnavalului* este superioară ca tehnică *Scrisorii pierdute*, el avea în vedere unitatea de structură a modalităţilor şi procedeelor comice, a specificului comicului cu natura personajelor. Din această perspectivă există în *O scrisoare pierdută* unele fisuri sau rupturi de nivel : Cetăţeanul, Farfuridi, Dandanache, pe de o parte, şi Tipătescu şi Zoe, pe de alta.

Scanned with OKEN Scanner

Elemente din mimus există și în comedia *O noapte furtunoasă*. Hermann Reich scria că în vechea comedie populară reveneau frecvent cîteva tipuri, ca acela al „tinerei femei ușuratice", al „soțului gelos morocănos", sau al „amantului tînăr". „În ultimele scene însă, după ce conflictul s-a agravat suficient, se ajunge la un compromis vesel, prin care, cum spune Choricius, mimusul poate să se încheie rîzînd."[9] „Schema" este întocmai păstrată în *D-ale carnavalului*, ca și în *O noapte furtunoasă*, cu diferențele pe care epoca și mediul social le impun ; între altele, personajele rămîn în final în situația și în relațiile lor inițiale : Jupîn Dumitrache, Pampon și Crăcănel sînt încornorații fără ieșire, ei nu realizează starea lor adevărată, ei „există" în afara adevărului lor uman, ca semne ale unei alienări simptomatice pe care o determină lumea lor.

Finalul actului I din *O noapte furtunoasă* (scena împăcării dintre Veta și Chiriac) e de evidentă descendență mimică, prin „vulgaritatea" comicului și prin exactitatea fixării tipurilor :

„Chiriac : Eu te-am iertat de mult (se strîng bine în brațe).

Jupîn Dumitrache : (de afară de sub fereastră) Chiriac ! Chiriac !

(Cei îmbrățișați rămîn încremeniți ascultînd).

Veta : Hii ! Dumnealui...

Chiriac : (repede, fără s-o lase din brațe, merge spre fereastră) Nu-i nimic ! Trece la posturile dinspre Marmizon... (către Jupîn Dumitrache, pe fereastră) Dumneata ești, jupîne ?

Jupîn Dumitrache : (de afară) Dar ce, Chiriac, puiule, nu te-ai mai culcat ?

Chiriac : Încă nu, jupîne, acu mă culc.

Scanned with OKEN Scanner

Jupîn Dumitrache: (de afară) Somn uşor !...

Ipingescu: (asemenea) Şi vise plăcute, onorabile !

Jupîn Dumitrache: (depărtîndu-se treptat) Chiriac, puiule, ia vezi de ce am vorbit, fii cu ochii în patru, d-aproape de tot: mă ştii că ţin cînd e la o adică...

Chiriac: (strîngînd pe Veta cu putere) Lasă, jupîne, mă ştii că consimţ la onoarea dumitale de familist !..." (I, 9).

La Caragiale, ca şi în vechiul mimus, soţul îşi îndeamnă soţia să păstreze castitatea şi onoarea. Jupîn Dumitrache este un personaj burlesc-dramatic şi ilustrează, împreună cu Efimiţa şi Conu Leonida, Crăcănel ş.a., o altă trăsătură a mimusului existentă la Caragiale: îmbinarea seriosului cu burlescul.

Temele şi personajele, procedeele tehnice ale mimusului şi atellanelor s-au transmis (după căderea Imperiului roman) în occident şi în orient, mai mult sau mai puţin fidel, pantomimei şi jocului saltimbancilor, jocurilor de carnaval, *commediei dell'arte,* jocului *karagöz,* farsei. Ele au intrat parţial în opera lui Shakespeare, Molière, Goldoni sau Nestroy, deci în comedia literară, dar au supravieţuit şi în numeroasele forme neliterare, de la arlechinadă şi clovnerie, la *music-hall* şi *gag*-ul cinematografic. În ce priveşte posteritatea mimusului, Hermann Reich observa că „străvechile tipuri populare mimice pot şi trebuie să fie transformate, pentru a corespunde în drama de artă a celui mai ales stil; faptul acesta a fost înţeles, poate, de Molière, Shakespeare l-a ştiut cu siguranţă". Într-o vreme în care Hermann Reich regreta dispariţia oricăror dezvoltări ale tehnicilor mimusului, Caragiale se întoarce la cîteva din-

Scanned with OKEN Scanner

tre elementele vechii comedii greco-latine ; dar el modifică profund personajele și structura însăși a comicului : vechi figuri ale mimusului într-o structură dramatică circulară, învîrtindu-se în gol, într-o lume fără ieșire, degradată moral și biologic, asfixiată de absența oricărei perspective. Se poate spune, astfel, că I. L. Caragiale a determinat cea mai profundă mutație în evoluția valorilor dramatice care descind din mimus, le-a așezat pe o direcție pe care se află, la niveluri diferite, marea comedie a filmului mut și unele opere ale lui Beckett și Ionesco.

2. GLUMA MIMICĂ

Gluma mimică este o „specie" a mimusului. Se știe că mimusul nu s-a dezvoltat numai în formă strict dramatică. Unul dintre cunoscuții mimografi, Philistion, a scris, în afară de mimiambi, și așa-numitele *Philogelos,* o carte de snoave și de glume, în care păstrează numeroase elemente ale comediei populare, cu deosebirea că accentul cade aici pe comicul enorm, pe fantezia verbală și *i lazzi,* pe prezența stupidului (personaj foarte frecvent al genului) și a clovnului. Hermann Reich preciza că multe dintre aceste „snoave" și „glume" sînt înțelese numai dacă sînt receptate ca și cum ar fi reprezentate pe scenă „cu acțiune mimică".

Caragiale a scris numeroase asemenea „philogelos". Una dintre cele mai reprezentative este *Cum să înțeleg țăranii* (publicată în revista *Vatra,* 1894), cu atît mai mult, cu cît dramaturgul făcea atunci și cîteva precizări privitoare la specificul glumei mimice. Iată textul „snoavei" : „Straja satului vine la casa unui țăran și-i bate

Scanned with OKEN Scanner

în geam. Se încinge o conversaţie ; — Hei, mă din casă ! — Cine ? — Tu ! — Eu ? — Păi cine ! — Ce-i ? — Cum ce-i ? — Păi ce-i ? — Ai o scrisoare ! — Cine, mă ? — Tu. — Eu ? — Păi cine. — Ad-o-ncoa ! — Ce, mă ! — Scrisoarea. — Ce scrisoare ? — Ştiu eu ce scrisoare ? — Trebuie să plăteşti ! — Ce, mă ? Cum ce ? — Ce să plătesc ? — *Porto* — Cine ? — Tu. — Eu ? — Păi tu. — Ce porto, mă ? — Iaca, porto. — Cum aşa ? — Păi, ştiu ! — Nu-i plătită ? — Ce ? — Scrisoarea. — Ehei ! — Cum ehei ? — Ai să dai, mă ! — Ce ? Bani. — Ce bani ? — Porto. — Cît, mă ? — Ce cît ? — Cîţi bani, mă ?— 15. — Cum 15 ? — Păi ! — Dar de ce, mă ? — Nu ştiu. — Iaca 15. — Aşa. — Ei, dă-mi-o ! — Ce, mă ? — Scrisoarea. — Ce scrisoare ? — Care ai adus-o. — Eu, mă ? — Păi cine ? — N-am adus-o. — Păi cum ? — Nu-i la mine. — Asta-i ! — Cum asta-i ? — Unde-i, mă ? — Cine ? — Scrisoarea. — La primărie. — Ba la dracul ! — Ba aşa. — Păi, cum ? — Să te duci să ţi-o iei.“ Ca replică la o notă polemică a revistei *Viaţa* (după toate probabilităţile, scrisă de Alexandru Vlahuţă), Caragiale răspunde astfel, extinzînd afirmaţia la multe alte bucăţi asemănătoare : „Bucăţica din *Vatra* este, oricine, deprins, o poate vedea, un fel de *charge d'atelier*, cum o numesc francezii, *care jucată, iar nu simplu citită, poate fi mai bine înţeleasă şi gustată...* este de aminteri o glumă veche populară, care nu e decît aranjată de dînsul“[10] (s.n.). Această precizare indică un stil şi o „metodă“ artistică : este confirmată, încă o dată, relaţia dintre vechea tradiţie a comicului popular şi opera dramaturgului, precum şi cunoaşterea de către Caragiale a formelor comicei vechi ; de asemenea, se verifică din nou adevărul că autorul *Scrisorii pierdute* (în acest caz ca şi Philistion) supune totul regimului scenei.

Scanned with OKEN Scanner

Folosirea de către Caragiale a snoavei populare (uneori indicată și în subtitlu, de pildă : *Minciună. Din snoavele populare*) este pretutindeni evidentă. Dar dramaturgul o reformulează, o încadrează într-un sistem social-uman și estetic nou, unde funcția ei, uneori, se amplifică : ea este o posibilitate și semnul unei eliberări din contingent (ciclul *Mitică*) sau, dimpotrivă, accentuează dependența personajelor, imposibilitatea ieșirii lor dintr-o structură închisă, ostilă valorilor umane. Inclusă în comedie, gluma mimică își pierde relativa ei independență, dar, în acest nou context, devine o modalitate de fixare a tipurilor comice.

Reformulînd gluma mimică, adaptînd-o unei epoci și unui spațiu geografic, precum și exigențelor artei sale, Caragiale îi dă un nume — *moftul* — și o „definește" : în *Moftul (Studiu de mitologie populară)* scrie : „*Moftul*... este un zeușor gingaș și nostim, care a luat naștere din amorul din flori al *Hazului* cu *Gluma*... purtînd într-o mînă *Rîsul*, o floare, și în alta niște foarfece mari... *Moftul*... al cărui cult a fost răspîndit mai ales la popoarele de ginte latină ; are o mulțime de temple ; băieții și fetele, femeile și bărbații, moșnegii și babele îi sacrifică flori de cîmp și mai ales *Parodia*, o floare multicoloră și pestriță" (s.n.). Moftul este o glumă tipică pentru caragialism, cu o forță de generalizare remarcabilă, dar și cu o direcție satirică precisă, și într-un caz și în celălalt, cu o anume funcție „cathartică". Dramaturgul însuși vorbea despre vechimea moftului, „la izvorul vremurilor", pentru că au existat „totdeauna un *păcală* și un *păcălit*". Hermann Reich atrăgea atenția asupra legăturii dintre mimus, *Philogelos* și cărțile de glume care circulau în evul mediu și care au influențat o parte a comediei culte, ca și numeroasele forme ale

Scanned with OKEN Scanner

comediei populare. Toți marii isorici ai teatrului au observat continuitatea neîntreruptă a genului comic față de discontinuitatea genului tragic. Această continuitate este vizibilă și în ce privește gluma mimică : unele motive sau unele tipuri (stupidul, „nebunul", pedagogul etc.) pot fi urmărite secole de-a rîndul la mai mulți autori. Iată un exemplu : acest sumar dialog din Philistion (existent, într-o variantă ușor diferită, și în Pomponius) : „Unde locuiți ?", la care, cel întrebat răspunde : „Acolo, de unde viu !"[11], apare sub forme diverse în snoavele populare și la Caragiale, dezvoltat în bucata *La poștă* :

„Un domn către Impiegat: — Mă rog, n-a venit vreo scrisoare pentru mine ?

Impiegatul: Nu... Dar de unde era să vie ?

Domnul: Știu eu ? de la cineva.

Impiegatul: Nu.

Domnul: Bine (pleacă).

Impiegatul: (scoțînd capul pe ferestruică). Mă rog...

Domnul: (întorcîndu-se) Poftim...

Impiegatul: Dar cum vă cheamă pe dvoastră... ?

Domnul: Ion Popescu.

Impiegatul: Îmi pare bine... Fiți sigur că vă vom anunța îndată ce va sosi ceva.

Domnul: Mersi.

Impiegatul: Pentru puțin (își retrage capul).

Domnul: Îndatorat, vă salut (pleacă).

Impiegatul: (scoțînd iar capul) Mă rog...

Domnul: (întorcîndu-se) Poftim...

Impiegatul: Dar... unde ședeți dvoastră ?...

Domnul: La mătușa mea.

Impiegatul: Mersi... (își retrage capul).

Scanned with OKEN Scanner

D o m n u l : Pentru puțin. Salutare.“

„Momentul“ *La poștă* este asemănător cu o bucată de proză dialogată, intitulată *Riote del monde (Cearta lumii !)*, provenind din secolul al XIII-lea francez, o convorbire dintre un om oarecare și regele său :

„R e g e l e : Al cui ești ?

O m u l : Al stăpînului meu.

R : Cine e stăpînul tău ?

O : Soțul stăpînei mele.

R : Cine e stăpîna ta ?

O : Soția stăpînului meu.

R : Cum te numești ?

O : Exact ca nașul meu.

R : Cum se numește nașul tău ?

O : Exact ca mine.

R : Încotro mergi ?

O : Încolo.

R : De unde vii ?

O : Din cealaltă parte.

R : De unde ești ?

O : Din orașul nostru“[12] ș.a.m.d.

Deosebirea ar fi că la Caragiale nu primează „nebunia“ jucată, ci, mai curînd, o anumită dereglare a mecanismului uman pe care o dezvăluie gluma.

Caragiale a văzut gluma mimică scenic, fapt evident nu numai în dispunerea replicilor și în indicațiile „teatrale“, pretutindeni prezente (ca mai sus sau ca în multe alte cazuri), ci și în apetitul mimic al personajelor : ele își „joacă“ rolul, „joacă“ textul replicii, însoțindu-l de gesturi.

Una dintre cele mai reprezentative variante ale glumei mimice caragialiene, alături de „moft“ și de „gogoașă“ (dramaturgul a scris un întreg ciclu intitulat

Gogoşi), este *miticismul*. Miticismul presupune o facultate neobişnuită a imitaţiei. Mitică este „clovnul" cetăţii, *nebunul public*. Pentru el, gluma este adesea o încercare de „eliberare" din lumea zilnică ; rîsul lui e, de asemenea, şi o negaţie a obişnuitului, o libertate : în timpul alegerilor, Mitică îşi depune candidatura „la colegiul al patrulea", un colegiu care nu există ; sau :

„La cafenea :

— Nu iei nimic, Mitică ?

— Ba da. Băiete, o scobitoare, un chibrit, un pahar cu apă şi o gazetă, strigă Mitică", iar altă dată, „Un amic, poet, explică lui Mitică :

— Călimări ! sau, mai corect, călămări, vine de la calamus, care înseamnă condei.

— A ! zice Mitică ; am înţeles... tot de acolo trebuie să vie şi calamitate."

„Nebunia" lui Mitică e de o speţă foarte înrudită cu cea a stupidului mimusului sau atellanelor, ori a clovnului tradiţional, o încercare de ieşire din cadrele strîmte ale logicii automatice. Mutatis-mutandis, el este un urmaş al „nebunilor" lui Shakespeare şi al lui Karagöz din teatrul popular turcesc, desigur, văzut în alt context social şi uman.

Înrudirea miticismului cu gluma mimică şi cu gluma din *karagöz* este evidentă nu numai ca semnificaţie generală sau ca stil : uneori, o glumă din Philistion sau din farsa turcească poate fi urmărită, într-o variantă cîteodată apropiată, la Caragiale. Iată un exemplu : Philistion — „Cineva care călătorea îi scrie unui *Scolasticus* să-i cumpere cîteva cărţi. Acesta nu i le cumpără, iar cînd, la întoarcerea din călătorie, îl întîlneşte, îi spune : «— Să ştii că n-am primit scrisoarea ta privitoare la cărţi»"[13] — şi Caragiale :

Scanned with OKEN Scanner

„— Mitică: Amice Costică, nu mai merge pe căldurile acestea dropicale; m-am hotărît, în fine, să plec mîine dimineaţă.

Costică: Unde?

Mitică: La băi... să-mi scrii.

Costică: Adresa?

Mitică: Nu ştii?... «Mitică».

Costică: Bine, «Mitică» ştiu; dar unde?

Mitică: «Mitică, la băi».

Costică: Bine, la băi, ştiu: dar unde la băi?

Mitică: «Mitică... la băi... în Europa».“

De asemenea, acest dialog dintre Hadschievad şi Karagöz (îl reproducem fragmentar):

„— Între timp mi-am cumpărat o casă.

— Poah! Poţi să-i dai foc şi să priveşti în cenuşă“, se regăseşte într-unul dintre miticisme: „Ţi-ai cumpărat o blană nouă. Te întîlneşti cu Mitică. În loc de «s-o porţi sănătos!», îţi zice:

— Bravos! blană ai; acuma junghi îţi mai trebuie.“

Ca şi în cazul lui Sannio (personaj frecvent în mimus şi atellane) sau Karagöz, Mitică este o întrupare a ironiei şi umorului popular, un Păcală modern, un fel de Hanswurst est-european, pentru care gluma e un mod de viaţă. Caragiale însuşi îl caracterizează astfel: „El nu e nici tînăr, nici bătrîn, nici frumos, nici urît, nici prea-prea, nici foarte-foarte; e un băiat potrivit în toate; dar ceea ce-l distinge, ceea ce-l face să aibe un caracter marcat este spiritul lui original şi inventiv“. Dramaturgul preţuia miticismul şi privea foarte serios personajul. Pe un exemplar al revistei *Moftul român*, din 1901, el făcea o completare cu creionul la una dintre „glumele“ lui Mitică. Fiind conştient de unicitatea personajului, Caragiale a publicat o broşură *Mitică* (Bucu-

Scanned with OKEN Scanner

reşti, Editura Berăriei „Gambrinus", 1902 ; există şi o ediţie a II-a), oferită în dar, de Anul Nou 1902. Tot atunci el cerea, în ziarul *Universul,* colaborarea publicului pentru culegerea „operei" lui Mitică : „Îmi propun să revin asupra lui Mitică, asupra acestui parizian oriental, care, ca şi cel occidental, inspiră atîta admiraţie şi atîta invidie provincialilor. Originalitatea şi inventivitatea acestui spiritual copil al Capitalei merită o mai de aproape atenţiune. Cuvintele lui de spirit nu trebuiesc lăsate numai în păstrarea tradiţiei orale ; ele s-ar putea pierde sau, în cel mai bun caz, altera. Trebuiesc deci consemnate metodic în publicitate ; trebuiesc încredinţate tiparului, fidelului păstrător pe veci al înţelepciunii şi inspiraţiei gîndului omenesc. Pînă să revin asupra lui Mitică, rog cu stăruinţă pe nenumăraţii cititori ai *Universului* să-mi dea un călduros concurs la lucrarea mea : de cîte ori, oricînd şi oriunde l-or întîlni pe parizianul nostru oriental, să însemneze cu sfinţenie mărgăritarele-i preţioase şi să mi le comunice, pe adresa mea, la redacţia acestui ziar." În opinia dramaturgului, tipul reprezentat de Mitică exista pretutindeni, în orient, ca şi în occident ; înrudirea sa cu alte tipuri comice este deci recunoscută de autorul însuşi. Plusul de pitoresc al lui Mitică se explică şi prin apartenenţa sa la balcanism. Pentru caracterul lui, pentru „mărgăritarele-i preţioase", el este la fel de important ca personaj, cum sînt Rică Venturiano sau Dandanache, Cetăţeanul sau Catindatul.

Ca structură şi ca stil, gluma caragialiană *(moftul, gogoaşa* sau *miticismul)* păstrează şi comicul enorm al glumei mimice. Un exemplu, între multe altele : un negustor cumpără un taur care cîntărea 400 kg. ; a doua

Scanned with OKEN Scanner

zi, la destinație, cîntărea doar 320 kg. ; cîntarele fiind exacte, negustorul se întoarce la locul tîrgului ;

„— A slăbit taurul pe drum, desigur (i se spune).

— Cum, domnule, să slăbească o vită îngrijită bine în timp de douăzeci de ceasuri cu optzeci de kilo ? nu vedeți dv. că vine cîte patru kilo pe ceas ?

— Se prea poate !... de dor.

— Cum de dor ?

— De dorul mă-si ! de dorul nostru, care l-am crescut... asta e vită cu educație de familie... Glumești cu dorul de mamă ?...“ Această glumă amintește de Philistion : „Cineva întîlnește un *Scolasticus* și îi spune :

— Sclavul pe care mi l-ai vîndut a murit.

Celălalt răspunde :

— Pe legea mea, cît timp a fost la mine, n-a făcut asta niciodată.“

Ca și în legătură cu Philistion, s-a pus desigur această întrebare : de ce un autor ca I. L. Caragiale a scris glume așa de „populare“ ? Dramaturgul era conștient de posibilitatea acestei întrebări, dar și de valoarea unor tipuri ca Mitică. Așa se explică următorul pasaj din *O lămurire* : „Primim (de la o damă, desigur...) niște aspre critice asupra unor articole și totodată și laude pentru altele... se vede că, pe de o parte, e mulțumită de unele dintre glumele *Moftului român*, iar pe de altă parte, e supărată pe modul nostru de a vedea lucrurile... Dama își însoțește criticele cu această măgulitoare întrebare : «Nu-i păcat ca autorul *Nopții furtunoase*, *Făcliei de Paști* ș. c. l. să publice asemenea gazetă de *bas-étage* ?» Răspundem. O fi ! însă autorul în cestiune s-a socotit că, pe potriva puterilor sale intelectuale și pe potriva cererii, a oferit destule mofturi pînă acuma onor. public român. «Ia să dau la lumină și ceva se-

rios !», şi-a zis el, şi a scos *Moftul român...*“ Pentru Caragiale, gluma era nu numai o modalitate străveche a comicului, pe care el o reactualizează, odată cu unele valori ale mimusului şi atellanelor, într-o vreme în care un autor ca Hermann Reich deplîngea dispariţia, după Nestroy, a oricăror tentative în acest sens. Gluma însemna, de asemenea, şi o posibilitate dramatică de a schiţa o adevărată lume de personaje, pe care el însuşi le enumeră, nu altele decît cele care-i populează comediile şi *Momentele* : „...magistraţi, medici, spiţeri, avocaţi... artişti dramatici, raţi, popi, dascăli, capete încoronate şi încornorate ş.c.l....“

3. COMMEDIA DELL'ARTE, FARSA ŞI SOTTIA, CIRCUL ŞI VARIETEUL

În evul mediu şi mai tîrziu, mimusul şi atellanele s-au transmis, după cum am văzut, în numeroase forme dramatice de la farsă şi *commedia dell'arte,* la jocul de păpuşi şi varieteu. Această evoluţie poate fi urmărită pînă în zilele noastre, de vreme ce autori ca Beckett şi Ionesco sînt, într-o bună măsură, dependenţi de ea. Descendenţa formelor comediei populare din mimus şi atellane a fost de mult timp demonstrată. Încă în secolul al XVI-lea, un scriitor ca Thomas Sebillet scria că farsa franceză a reţinut puţin sau nimic din comedia latină clasică ; „farsele noastre, continua el, sînt într-adevăr ceea ce latinii numeau mimiambi...“[14] Un istoric al teatrului ca Flögel considera atellanele comedii de tipul Hanswurst. Petit de Julleville şi Hermann Reich, Wilhelm Scherer şi Martin Esslin au indicat aceeaşi sursă (comedia populară greco-latină) pentru comedia de car-

Scanned with OKEN Scanner

naval germană, „intermezzo"-ul spaniol, *commedia dell'arte,* farsa vieneză, teatrul *karagöz,* clovnerie, la care se adaugă, desigur, în ce privește istoria teatrului nostru, farsa curteană și populară, păpușeria și paiațeria autohtonă, jocul *soitarilor* (prin filieră veche latină sau în contact cu teatrul *karagöz*). Stilul și tematica vechii comedii greco-latine s-au păstrat, în mare parte, în toate formele comice noi : comicul gros, gustul pentru caricatură, replica scurtă, „aberația" lexicală, prezența pantomimei, masca etc., toate avînd ca obiect viața cotidiană, în aspectele ei pitorești, cu personaje aparținînd păturilor de jos ale populației. În mare, același stil și aceeași tematică și în burlesca japoneză, ceea ce demonstrează universalitatea formelor și modalităților comice.

Nu numai elemente de structură și stil, ci și numeroase personaje-măști s-au transmis din mimus și atelane formelor noi ale comediei populare. Jongleurii, cei mai vechi actori ai evului mediu, sînt continuatorii histrionilor și mimilor romani. „Histrionii sînt jongleurii", spune un vechi glosar latin din secolul al XI-lea. Clovnii, actorii de varieteu au aceeași îndepărtată origine. Nu este nici o îndoială, consideră și Karl Friedrich Flögel, că vechea *commedia dell'arte* a apărut din mimus. Arlechino și Pulcinella, Pantalone și Scapino descind din personajele mimusului. Pulcinella (Polichinelle), de pildă, este străvechiul Maccus (sau *mimul alb),* modernizat ; el are în teatrul italian un rol similar cu al lui Maccus în teatrul greco-latin, aceeași alură „jovială și distrată" (Magnin), nas proeminent, ascuțit și cocoașă. Personajele vechii comedii, adaptate timpului și spațiului geografic în care reapar, au supraviețuit, sub alte nume, și în „îmbrăcămintea la modă" (Flögel), mimusului și atel-

Scanned with OKEN Scanner

lanelor. Totuşi, unele elemente ale costumului comic străvechi persistă pînă astăzi : *pălăria* (tichia) şi *bastonul* (toiagul comic, *fallusul) :* în *commedia dell'arte* şi la „nebunii" lui Shakespeare, la Hanswurst şi în comediile lui Nestroy, la Caragiale, la Beckett şi Ionesco. S-a observat (Magnin, Reich, Flögel, Esslin ş. a.) că personajele farsei sau ale *commediei dell'arte,* clovnii sau actorii de *music-hall* etc. au modernizat „masca de cerşetor" sau de „încornorat" a lui Maccus, pe aceea de „stupid" a lui Bucco, dar au păstrat ceea ce era esenţial în structura şi în stilul lor comic.

Influenţa farsei medievale asupra unor mari autori comici este axiomatică. Se ştie că dacă tragedia clasică franceză nu are nimic comun cu misterul medieval, comedia clasică descinde, în bună măsură, din neîntrerupta tradiţie a farsei, deci, cum afirma Hermann Reich, „din vechiul mimus galic". Mai mult, farsa ar ajunge la desăvîrşire abia în comedia lui Molière[15]. Nu vom găsi nicăieri teatrul popular în forma sa pură, „dar elementele lui se manifestă de-a lungul stratificărilor ulterioare. Astfel este teatrul lui Molière : eticheta curţii nu a putut să înăbuşe tradiţiile farsei, cărora marele actor-dramaturg le-a fost moştenitorul legitim..."[16] Într-un raport similar cu tradiţia vechii comedii populare se află şi alţi mari autori : Goldoni (care, în afara multelor sale comedii, a mai scris şi cîteva zeci de scenarii pentru *commedia dell'arte),* Nestroy şi Caragiale.

O îmbinare, de dată mult mai veche, între tradiţia *commediei dell'arte* şi tradiţia artei clovnului pare mai evidentă în teatrul secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea. Martin Esslin opina că, în acest sens, un exemplu semnificativ l-a oferit libretul lui Emanuel Schikaneder la *Zauberflöte.* (Avem aici, poate, o altă explicaţie a pasi-

Scanned with OKEN Scanner

unii lui Caragiale pentru această operă a lui Mozart.) Dintre autorii moderni care au folosit tradiţia îmbinată a farsei şi a clovneriei, pot fi citaţi, între alţii, Ferdinand Raimund, Johann Nestroy şi, între precursorii români ai lui Caragiale, într-o măsură, Alecsandri.

Vorbind despre înrudirea *commediei dell'arte* cu mimusul, Martin Esslin observa că în vechea comedie populară italiană reapar stupidul, care nu poate înţelege sensul expresiilor uzuale, sluga desfrînată, bătrînii senili, fanfaronul ş. a. Teatrul lui Caragiale este, şi în acest sens, legat de mimus şi de *commedia dell'arte.* Fără a simplifica, păstrînd proporţiile necesare, nătîngul care „se pierde în speculaţii semantice şi în confuzii" pot fi Ipingescu şi Leonida, sluga şireată e Pristanda (aşa cum sluga desfrînată e Chiriac), fanfaronul este, din nou, Leonida, dar şi Dumitrache, bătrînii senili sînt Leonida şi Dandanache.

Elementele de farsă (în înţelesul major al cuvîntului) şi de „paiaţerie" sînt frecvente la Caragiale. Se ştie că dramaturgul însuşi, într-o scrisoare către unul dintre directorii Teatrului Naţional din Bucureşti, îşi numea toate piesele sale farse. Termenul are, desigur, o semnificaţie, şi dincolo de intenţia ironică a autorului : indică o descendenţă şi o faţetă a stilului său.

Cîţiva contemporani şi exegeţi ai operei dramaturgului au remarcat, chiar dacă unii au făcut-o în sens negativ, relaţia teatrului caragialian cu farsa, paiaţeria şi *commedia dell'arte.* Într-un articol despre *D-ale carnavalului* (mai mult o polemică împotriva a doi tineri scriitori care publicaseră o broşură — *Caragiale fluierat),* Gherea, care nu a excelat în a-l înţelege pe marele dramaturg, scria : „Dar bătăile cu care este plină comedia ce sînt altceva decît concesiuni făcute publicului ignorant,

Scanned with OKEN Scanner

care admiră bătăile clovnilor de circ ?“ O atitudine similară are mai tîrziu Anna Colombo, față de „artificiile teatrale învechite, echivocurile, trucurile, travestiurile, bastonadele“ din *D-ale carnavalului,* deși adaugă că „aceste defecte nu sînt suficiente pentru a justifica puțina stimă pe care toți criticii o manifestă față de această comedie“. Tot *D-ale carnavalului* prilejuiește lui Ollănescu-Ascanio, o observație dintre cele mai profunde asupra originii unuia dintre tipurile caragialiene. Cronica sa e, în general, negativă, dar unele observații rămîn : enumerînd cîteva dintre faptele comediei, adaugă : „...costume de bal mascat schimbate la timp pentru a produce un *qui-pro-quo,* o apariție a inevitabilului polițai (*Pulcinella* pieselor lui Caragiale)...“ Mult mai tîrziu, cîțiva actori de la „Théâtre de Poche“, care jucaseră *O scrisoare pierdută* la Paris în 1955 (cu un an înaintea reprezentării piesei de către Teatrul Național din București în cadrul Teatrului Națiunilor), într-un articol publicat în *Contemporanul* (nr. 26, 29 iunie 1956), scriau, între altele : „Ne-a interesat apropierea care există între stilul românesc și stilul italian de teatru, în primul rînd în ce privește ritmul și vioiciunea jocului“.

Caragiale se află într-o evidentă descendență a vechii comedii europene. Nu numai o anumită tehnică a comicului gros, caricatural, spontan, „biologic“ o indică, ci și folosirea unor procedee (fantezia verbală, masca, „jocul“ replicii etc.) și chiar motive comice, uneori precizată de autorul însuși. Tehnica din *Cum să înțeleg țăranii,* de pildă, asemănătoare cu cea din *La farce de Maître Pathelin,* este, cel puțin ca punct de plecare, tehnica dialogului-nondialog din *Conu Leonida față cu reacțiunea* sau *D-ale carnavalului.*

Scanned with OKEN Scanner

Tot o „reminiscență“ din tehnica actorului *commediei dell'arte* este și această caracteristică a limbajului personajelor : în contextul unei replici de o exactitate teatrală și psihologică strictă, ele fac impresia că improvizează, aglomerînd nonsensul, folosind ceea ce în teatrul italian popular se numește *i lazzi*.

4. TEATRUL DE MARIONETE

Între comedia veche greco-latină și teatrul de marionete au existat relații constante, favorizate de o înclinație comună către bufon și burlesc, de prezența tipurilor grotești, de tentația caricaturii. Charles Magnin, în *Histoire des marionnettes*, observa că la Roma se stabilise „un fel de schimb între personajele atellanelor și acelea ale teatrului de marionete“, așa cum în Franța „se amestecă și se dublează“ pentru a spune așa, măștile comediei italiene și actorii trupei lui Polichinelle, încît, în anumite roluri, nu e ușor de știut dacă marionetele au precedat actorii vii sau dacă actorii vii au precedat marionetele“. Cu aceleași nume sau cu altele, marionetele „au îmbrăcat“, de-a lungul timpului, chipul lui Maccus sau al lui Bucco, al lui Scapino sau Pulcinella, pînă la Kasperl și Vasilache.

Scriitori și filozofi ai tuturor secolelor, de la Platon și Marc-Aureliu la Cervantes și Goethe, au lăsat numeroase mărturii despre prețuirea pe care o aveau față de teatrul de păpuși. Caragiale, care a afirmat adesea aceeași prețuire, trebuie să fi gîndit la această relație om-marionetă, numită de Platon în *Nomoi* : „...fiecare dintre noi este o mașină însuflețită, ieșită din mîna zeilor, fie că ei au făcut-o pentru a se amuza, fie că ei au avut,

Scanned with OKEN Scanner

făcînd-o, un scop serios. Ceea ce ştim este că pasiunile sînt ca nişte sfori pe care fiecare le tragem şi care, prin opoziţia mişcărilor lor, ne antrenează în acţiuni opuse, de unde pare să rezulte diferenţa dintre viciu şi virtute". El a gîndit această relaţie cu atît mai mult, cu cît, în articolul *Oare teatrul este literatură?*, scria chiar că „oamenii dramaturgului" sînt *„păpuşile* lui" (s. n.).

Este cunoscută afirmaţia lui Paul Zarifopol despre stăpînirea perfectă de către Caragiale a tehnicii vechilor paiaţerii, ca şi elogiul pe care îl face dramaturgul *vicleimului* şi *teatrului de Vasilache*. Acest elogiu venea dintr-o cunoaştere a bogatei tradiţii a teatrului de păpuşi la noi. În *Istoria teatrului în România*, se refuză o filiaţie între jocul de marionete greco-latin şi jocul păpuşarilor, deşi alţi autori, ca, de pildă, Charles Magnin, vorbesc despre existenţa teatrului de marionete în provinciile Imperiului roman, şi este greu de presupus că această formă de teatru, cu o largă audienţă, în toate timpurile, la toate categoriile de public, a dispărut cu desăvîrşire secole întregi. Oricum, a afirma că „la originea *jocului de păpuşi* stă *karagöz*-ul din spectacolele de curte, dar şi influenţe ale teatrului de păpuşi occidental"[17], înseamnă a nesocoti o realitate artistică a cărei existenţă nu se poate explica în primul rînd prin... influenţe. Un fapt rămîne însă în afara oricărei îndoieli, şi anume acela că *„jocul păpuşilor*, în măsura în care se recunosc în el felurite influenţe, unele dintre ele apusene, se încadrează în familia europeană a marionetei, în care Pulcinella, Polichinelle, Punch, Petruşca şi Hanswurst sînt rude ale paiaţei noastre."[18] Chiar în afara acestei influenţe, apartenenţa păpuşeriei autohtone la istoria veche europeană a teatrului de marionete este dovedită de elementele structurale ale genului, caracte-

Scanned with OKEN Scanner

rizat de Charles Magnin drept o „parodie a vieții umane, grotescă antiteză a două exagerări, dintre care una micșorează pînă la exces proporțiile speței, iar cealaltă mărește fără măsură defectele individului“[19]. Desigur, arta păpușeriei înseamnă mult mai mult, iar între procedeele ei, alături de caricatură și parodie, pot fi citate și altele, comune tuturor formelor teatrului comic. Între elementele exterioare care justifică, încă o dată, relația jocul autohton al păpușilor- teatrul european de marionete ar fi și acestea : nasul de cioc de pasăre, coroiat al lui Vasilache este nasul lui Pulcinella și al lui Maccus ; de asemenea, jovialitatea distrată a personajului și „aberația“ lexicală.

Influența stilului păpușeriei asupra artei comice a lui Caragiale este de domeniul evidenței. Paul Zarifopol observa că, „potrivit predilecțiilor sale pentru vechi metode dramatice ori narative, Caragiale a dat adesea figurilor lui mecanism de marionete, dar excepționala lui capacitate de observare le-a făcut să fie păpuși de caracter, dotate, printr-o strictă îngrijire artistică, cu o minunată putere de exactă evocare“. Cîteva dintre cele mai reprezentative figuri comice caragialeene confirmă acest adevăr : Dumitrache și Leonida, Farfuridi și Dandanache, Cațavencu și Pristanda, Crăcănel și Catindatul : în ținută și gesturi, ca și în limbaj. Leonida face impresia unei mașini greșit „programate“ : de aici confuziile aberante și absurditatea faptelor și afirmațiilor sale ; Dandanache este și el o „păpușă mecanică“ dereglată : repetă gestul cu clopoțeii și repovestește, atunci cînd nu trebuie, întîmplarea cu scrisoarea. În domeniul limbajului, automatismul de paiațerie al personajelor este la fel de evident și, ca structură, asemănător acela al jocului păpușeresc popular, precizat în *Istor*

teatrului în România : „un element comic important, un mecanism principal în acțiunea de stîrnire a rîsului îl oferă vocabularul. O limbă pestriță, în care idiotismele, neologismele, particularitățile dialectale abundă, colorează, caracterizează personajele... Introducerea neologismelor, alternanța dintre o sonoritate exotică și cea autohtonă, ca și stîlcirea cuvintelor produc, desigur, un efect comic, care nu este numai de limbaj." Repetiția acelorași fraze (în cazul lui Dumitrache, Venturiano, Pristanda, Trahanache, Efimița ș. a.), deformarea cuvintelor și a sensurilor lor, instaurarea, în unele momente, a noncomunicării ilustrează aceeași tehnică a păpușeriei.

Despre personajele caragialeene ca marionete a scris și Anna Colombo. Ea observă mai întîi inactivitatea lor psihică prin natură, apoi adaugă că aceste personaje-marionetă fac gesturi și pronunță cuvinte a căror semnificație adevărată le rămîne necunoscută. Tehnica „mecanismului păpușeresc", a „schemei de marionetă" în comedie nu duce la schematism. Paul Zarifopol scria cu îndreptățire că „cele dintîi observații fixate de Caragiale, în schițele din *Claponul...*, au înfățișare de păpuși schematice. Și fiindcă aceste scheme au fost reproduse, aproape întocmai, și în *Moftul român* ; fiindcă aceeași procedare, deși sub forme mult mai bogate, revine în două schițe de mai tîrziu *(La Paști, Triumful talentului)* ; în sfîrșit, pentru că Lache, Mache, Mitică și Costică sunt nume adesea repetate la Caragiale, se aude nu rareori generalizarea greșită că, în acest scriitor, primează schema. Nu e greu de probat statistic greșeala acestei judecăți, recitind, în șir, tot materialul narativ al lui Caragiale : sau, mai simplu, dar tot atît de sigur, recitind *Momentele*. Pe observatorul

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale, din capul locului, l-a impresionat slaba diferenţiere a omenirii mahalalelor ; şi această constatare şi-a lămurit-o el energic în schiţele de la început. Trebuie luat aminte că acei mic-burghezi bucureşteni erau creaturi ce se supuneau, prosteşte imitatoare, unor mode şi atitudini fixate, a căror tiranie, exagerată de propria vanitate simplistă a imitatorilor, contribuia cu deosebită putere să-i uniformizeze." Este inutilă precizarea că personajele comediilor urmează, în mare, acelaşi regim. Aproape *liber* de o adevărată legătură cu realitatea, *liber*, de asemenea, de o autentică relaţie cu sine şi cu ceilalţi (omul comediilor caragialeene e foarte departe de oricare definiţie anterioară dată omului), personajul pare golit de orice conţinut. El este disponibil oricărei mişcări, oricărei deformări, el a devenit o marionetă. Se pierde însă prea des din vedere faptul că tehnica „schematizării păpuşereşti" este totuşi o tehnică de profunzime ; departe de a crea personaje care „se repetă" de la o operă la alta (*monotonia* despre care vorbea Maiorescu este numai aparentă), dramaturgul a folosit această tehnică şi a ajuns la unele adevăruri capitale. „Natura nu lucrează după tipare, ci-l toarnă pe fiecare după calapod deosebit", îi spunea Caragiale lui Slavici. Ticul gestului şi ticul verbal, „mecanismul de marionetă", surprins în cazul atîtor personaje, individualizează tipuri de un pitoresc unic. Cum observa şi Paul Zarifopol, „figurile lui Caragiale sunt tipuri în ale căror conture nu se simte calapodul". Multe dintre personajele lui Caragiale sînt, aşa cum autorul însuşi spunea despre Cetăţeanul Turmentat şi despre Zoe, „creaturi greşite, rătăcite...". Incapacitatea lor de a acţiona cu adevărat, faptul că sînt „jucate" din exterior sînt o consecinţă a transformării lor treptate în marionete. Această

Scanned with OKEN Scanner

evoluție a personajelor comediei, în fond dramatică (și fundamental deosebită de aceea a personajelor lui Sardou sau Labiche), este cu atît mai semnificativă, cu cît ele sînt produsul unei epoci în care omul devenea mereu mai dependent de forțe sociale ostile. Drama lui Ibsen *Nora* sau *Casa cu păpuși* poate fi socotită, în acest sens, „profetică", deși dramaturgul norvegian nu a conceput-o în această perspectivă. Cu adevărat „profetice" sînt însă cuvintele lui Danton, personajul lui Büchner : „Păpuși sîntem, jucate de puteri necunoscute... numai mîinile nu se văd, ca în povești".

Dincolo de parodie și de grotesc, „marionetele" lui Caragiale trăiesc o dramă (chiar dacă nu o trăiesc la nivelul conștientului), o dramă a înstrăinării de propria lor natură, o dramă a incapacității de a acționa prin ele înseși ; ele se află într-un spațiu închis, fără ieșire. Caragiale este, poate, primul dramaturg modern care ilustrează, *avant la lettre,* la modul cel mai evident, cunoscuta „definiție" a lui Eugène Ionesco din *Notes et contre-notes* : „Comicul este mai dezasperant decît tragicul, comicul nu oferă nici o ieșire".

În teatrul modern, la Maeterlinck (Bătrînul din *L'Intérieur* vorbea despre *păpușile nemișcate* — personajele piesei), Jarry, Beckett, Ionesco ș.a., personajele-marionetă sînt adesea prezente : cuplurile Smith și Martin, din *Cîntăreața cheală,* Pozzo și Lucky, din *Așteptîndu-l pe Godot* etc.

Caragiale a văzut, se pare, în teatrul de marionete și posibilitatea teatrului ca artă totală, la care colaborează toate artele, în sensul în care scria și Charles Magnin : „marionetele au primit de la sculptură forma, de la pictură — culoarea, de la mecanică — mișcarea, de la poezie — cuvîntul, de la muzică și coregrafie —

Scanned with OKEN Scanner

graţia şi măsura paşilor şi a gesturilor, în sfîrşit, de la improvizaţie — cele mai preţioase privilegii : libertatea de a spune totul"[20]. În pasajul citat mai sus, la un alt capitol, din articolul *Oare teatrul este literatură ?*, unde Caragiale face această echivalenţă — „oamenii dramaturgului — păpuşile lui", se află şi ideea colaborării pe terenul teatrului a arhitecturii şi a sculpturii, a picturii şi a literaturii, a pantomimei etc. Poziţia lui Caragiale faţă de personajele sale este, uneori, aceea a unui *păpuşar* („burattinaio", cum îl numeşte şi Anna Colombo) ; iar Dumitrache şi Rică Venturiano, Farfuridi şi Dandanache, Pristanda şi Cetăţeanul, Catindatul şi Crăcănel, în ciuda comicului gros şi al excesului caricatural, în ciuda incapacităţii lor intelectuale, sau chiar, în cazul unora, biologice, au o graţie şi o supleţe, o uşurinţă a mişcării ce frizează „imponderabilitatea" şi care, chiar dacă nu se explică numai astfel, ţine şi de caracterul lor de „marionete".

5. TEATRUL „KARAGÖZ"

Mulţi călători vest-europeni în Orient au remarcat o interesantă variantă a artei dramatice — teatrul de umbre şi de păpuşi *karagöz*, dezvoltat în Turcia şi în fostele teritorii aparţinînd sferei de influenţă a Imperiului otoman. Asemănări numeroase au fost observate între *jocul karagöz* şi *commedia dell'arte*, „Kasperltheater", jocul de păpuşi maghiar, păpuşeria românească etc. Personajul principal al acestui teatru, Karagöz, aminteşte de Pulcinella şi Scapin, de Kasperl şi de Paprika-Jancsi, de Hanswurst, ca şi de măscăriciul farselor noastre ţărăneşti. După Murad Efendi, *karagőz*-ul ar fi

Scanned with OKEN Scanner

„o copie a teatrului de umbre chinezesc". Georg Jacob şi Hermann Reich optează, dimpotrivă, pentru originea lui europeană. Cînd Bizanţul a fost cucerit de turci, mimusul „a rămas în ţara sa şi... s-a păstrat pînă în zilele noastre ca *teatru karagöz*" (Reich). Tot Hermann Reich vorbea despre o legătură teritorială neîntreruptă, prin comedia păpuşerească rusească şi maghiară, între teatrul *karagöz* şi *Kasperltheater*. Dacă adăugăm aici şi păpuşeria sau teatrul de umbre românesc, legătura este, într-adevăr, neîntreruptă.

Există numeroase dovezi despre prezenţa teatrului *karagöz* pe teritoriul României. Între alţii, F. J. Sulzer semnala o variantă a lui în Transilvania, iar Raicevich, prezenţa *karagöz*-ului în Principate. Autorii *Istoriei teatrului în România* consideră că „influenţa exercitată de farsa turcească cultivată la curtea domnilor fanarioţi este dovedită în primul rînd prin denumirea care, desprinsă de farsă, a devenit noţiunea de *caraghios*, cu semnificaţia de hazliu". Mult mai importante sînt însă, în acest sens, alte fapte : caracterul comun bufon, adesea grotesc al comediei de umbre turceşti şi al farsei curtene sau populare, „textul... de un comic... primitiv, foarte gros : «pöbelwitz» spune Sulzer"[21], al *karagőz*-ului, ale cărui personaje au influenţat structura „măscăriciului" farsei autohtone şi, în mod mai mult indirect, unele personaje ale comediei lui Alecsandri (Chiriţa, Guliţă ş. a.) şi Caragiale. Prin teatrul de marionete sau acela al soitarilor, prin Anton Pann („minunatul nostru poet Anton Pann...", scrie dramaturgul în *Pradă de război — Anecdotă orientală)* şi pe alte căi, Caragiale a cunoscut farsa turcească. În *Istoria...* lui G. Călinescu, citim : „miticismul se încadrează în balcanism... În direcţia aceasta Caragiale a creionat numai cîteva schiţe. Încă

Scanned with OKEN Scanner

din vremea *Vetrei* îl surprindem pe scriitor colectînd anecdote din epoca fanariotă.“ La începutul „anecdotei“ *Pradă de război,* Caragiale afirma că vrea să prezinte încă una dintre „năzdrăvăniile“ lui Nastratin Hogea, „despre care credem că nu s-a povestit încă la noi și pe care am aflat-o dintr-o carte prețioasă tălmăcită din turcește“. Dramaturgul avea o adevărată pasiune pentru basmele și anecdotele orientale. Uneori, în unele opere, atmosfera, personajele și acțiunile sînt mult asemănătoare cu cele din teatrul *karagöz,* ca, de pildă, în *Pastramă trufanda* sau *Pradă de război.* În cea din urmă, caracterizarea lui Nastratin Hogea este în nota clasică a vechilor personaje comice și din teatrul *karagöz :* „om de duh și nerod, cuminte și zevzec, păcală uneori, alteori păcălit : în sfîrșit, om o dată și jumătate în toate privințele“. Hotărîrea judelui din *Pastramă trufanda* este de aceeași factură burlesc-absurdă ca și verdictul lui Karagöz în ipostază de judecător din anecdota cu cei doi soți și un soldat curd, citată de Hermann Reich în *Der Mimus.* Cuplul burlesc, neschimbat în teatrul *karagöz,* Karagöz-Hadschievad (în fond, vechiul cuplu Maccus-Bucco), este omniprezent, cu modificările pe care epoca și geniul lui Caragiale le-a impus, în comedia dramaturgului, în variante multiple — Dumitrache — Ipingescu, Leonida — Efimița, Farfuridi — Brânzovenescu. Murad Efendi[22] observa că „bunul Efendi“ Hadschievad este, întrucîtva, corespondentul lui *il Dottore* din *commedia dell'arte,* gata oricînd să-l „învețe“ pe neinstruitul Karagöz, să-i dea sfaturi privitoare la purtarea și vorbirea exemplară. Există o anume asemănare între Hadschievad și Conu Leonida, care afectează atotștiința, are răspuns la orice, dar pe care Efimița (ca și Karagöz pe companionul său) îl ri-

Scanned with OKEN Scanner

diculizează adesea. Dacă Mitică, și el o interesantă variantă a lui *il Dottore*, este „nebunul", o sinteză, la nivelul său, a umorului popular, Leonida, ca și Hadschievad, e „nebunul stupid" (Reich).

Lumea *karagöz*-ului, ca și aceea a mimusului, este foarte variată, cu tipuri care se regăsesc în întreaga comedie europeană cultă, de la Goldoni pînă la Caragiale : funcționari, pedagogi, negustori, țărani, polițiști, slugi, preoți, femei căsătorite etc. Scenele sînt totdeauna pitorești, presărate adesea cu bastonade, ca în mimus și în atellane, ca, uneori, în Shakespeare, Goldoni sau Nestroy. Limba personajelor farsei turcești, pe care Caragiale a putut s-o cunoască, în mod indirect, prin farsele și anecdotele din epoca fanariotă, este și ea pitorească, cu frecvente confuzii de termeni, cu expresii uneori vulgare, cu denaturarea neologismelor, cu ceea ce se numește aberația verbală. Această structură a limbajului comic, de altfel comună diverselor modalități ale comediei populare de-a lungul secolelor, adaptată exigențelor timpului și locului, sugerează, în plus, la Caragiale, închistarea unei lumi, incapacitatea ei de a realiza comunicarea, alienarea omului de propria sa esență.

6. FARSA CURTEANĂ ȘI POPULARĂ, JOCUL SOITARILOR

Cercetările arheologice au dovedit existența amfiteatrelor și a circului în Dacia romană. Se știe că jocurile gladiatorilor erau încheiate cu un spectacol de mimus. Acest gen de spectacole combinate este atestat în partea de nord-est a fostului Imperiu roman pînă tîrziu, la sfîrșitul secolului al VI-lea, și, desigur, spectacolul comic, așa cum s-a întîmplat pretutindeni în lume,

Scanned with OKEN Scanner

nu s-a pierdut cu totul niciodată. Este o interesantă coincidență, desigur, faptul că cele mai vechi dovezi materiale (basoreliefuri sau statuete) legate de tipurile comice pe teritoriul Daciei se referă la două tipuri străvechi — *parazitul* și *bătrînul comic* — foarte rezistente în evoluția comediei și prezente, în variante adaptate, pînă la Alecsandri și Caragiale. Sub diferite forme, genul comic popular s-a păstrat pînă în timpurile moderne în toate teritoriile locuite de români. La începutul secolului al XVI-lea, „sărbătoarea nebunilor", de proveniență vest-europeană, este atestată în Transilvania. Saltimbancii și „jongleurii" existau în localurile publice din Muntenia și în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Jocul *soitarilor,* foarte frecvent la curtea domnească, iar mai tîrziu devenit spectacol popular, este înrudit, într-o măsură mai mare sau mai mică, cu „sărbătoarea nebunilor" ori cu jocul *karagöz* etc. Autorii *Istoriei teatrului în România,* preluînd observațiile lui Sulzer sau Raicevich, scriu că „farsele soitarilor se bazau mai ales pe instinctul și talentul de imitație, pe care se grefa înclinarea pentru caricatură... Comicul rezulta mai ales din fantezia și verva verbală ; acumulările și jocurile de cuvinte, repetițiile și incoerențele sistematice, întrebuințarea jargoanelor erau sursa cea mai frecventă a rîsului... Însă în afară de aspectul burlesc, farsele aveau și un substrat acid, mușcător : *beissende Lustspiele* (Sulzer)... ; ele trădau gustul pentru profan, pentru real, pentru concret, pentru comic." Afirmația autorilor *Istoriei...* că farsele soitarilor sînt „niște mici *commedie dell'arte* neevoluate" este însă inexactă : în primul rînd, pentru că genul *commediei dell'arte* e, prin însăși natura sa, neevoluat" (comicul gros, nerafinat, gustul pentru bufon și

Scanned with OKEN Scanner

grotesc ș. a.), apoi că pentru farsele soitarilor puteau fi, cum scria Caragiale despre *vicleim* și *teatrul de Vasilache*, „niște încîntătoare producții de artă". Cele cîteva, pe care dramaturgul le-a cules — ceva în genul *Fără noroc* sau *Cum să înțeleg țăranii* —, sînt mici capodopere. Structura comicului acestor farse ale soitarilor (fantezia verbală, repetițiile și incoerențele sistematice etc.) l-au interesat cu deosebire pe Caragiale. Paul Zarifopol rememora în *Publicul și arta lui Caragiale* : *„soitarii să-mi arăți* ; asta-mi trebuie mie, îi spunea dramaturgul. Mult am mai umblat după *soitarii* în iernile lungi pe care le-am trăit cu dînsul ; și neuitată îmi este atenția lui lacomă și subtilă pentru caricatura scenică. Cu nesațiu se absorbea în detaliile jocului ; cu mai mult nesațiu se cheltuia pe urmă în comentări exuberante asupra copilăriilor farsei și clovnilor. Simțul și gustul comicului enorm — fundamentul însuși al tehnicii sale teatrale — ieșea atunci la iveală cu elementară evidență."[23] În caracterul lui Dumitrache, încornoratul gelos care-și dă „onoarea de familist" în păstrarea amantului soției sale, în chipul oratorului stupid (Farfuridi și Cațavencu), incapabil să formuleze o frază inteligibilă, în figura bătrînului senil (Leonida, Dandanache), imagine a degradării biologice și intelectuale a omului, pretutindeni — comicul enorm, caricatural, care fixează un tip irepetabil.

Multe dintre personajele teatrului comic popular, transmise din formele străvechi ale comediei europene (fapt cert, chiar dacă filiera ne este în mare parte necunoscută), se mențin și la Caragiale : negustorul, bătrînul, preotul, militarul, jandarmul, servitorul.

De asemenea, în opera dramaturgului, sînt evidente unele elemente ale artei măscăriciului. Existența lui

Scanned with OKEN Scanner

este atestată, între alţii, la Miron Costin ; T. T. Burada scria despre prezenţa măscăriciului la curtea lui Vasile Lupu. După *Istoria teatrului în România,* măscăriciul e actorul de provenienţă populară, a cărui evoluţie a determinat, cel puţin la început, ca şi personajele *commediei dell'arte,* procesul separării creaţiei dramatice de cea teatrală, a personajului dramatic „de eroul teatral al spectacolului". S-a observat, de asemenea, că, după un timp, „procedeele teatrale ale măscăricilor populari din epoca feudală au devenit legi de interpretare şi, aşa cum măşti şi acţiuni simbolice au rămas ca elemente de artă teatrală arhaică în alaiurile ţărăneşti de mascaradă, anumite procedee convenţionale din jocul măscăricilor, de mimare a acţiunii ori de rostire a textelor improvizate după o schemă stabilită, pot fi recunoscute în spectacolele populare ale irodarilor, în reprezentaţia teatrală a păpuşarilor, în jocul actorilor ambulanţi"[24]. Alecsandri, în ciclul *Chiriţelor* mai ales, nu este străin de aceste procedee ; cu atît mai mult Caragiale, care, ca bun cunoscător al vechilor tehnici teatrale, a acceptat, a căutat chiar această „tiranie" a tradiţiei măscăriciului şi paiaţeriei. În *Istoria teatrului în România* se remarcă şi faptul că „măscăriciul dansează şi cîntă, imită deprinderi şi moravuri, improvizează, îşi spune părerea şi mai ales emite aforisme satirice, mimînd propriile sale reacţii ; măscăriciul se interpretează pe sine, se expune, el însuşi devenind prin spectacolul acţiunilor sale o imagine teatrală". Tehnica personajului caragialian este, pînă la un punct, asemănătoare celei a măscăriciului : Rică Venturiano, Cetăţeanul, Dandanache, Catindatul, Ipistatul relatează fapte trecute sau prezente, mimîndu-le : Dandanache — gestul cu clopoţeii ; Ipistatul — arată portabacul cu muzică şi-l face să cînte. Păstrînd

Scanned with OKEN Scanner

tehnica măscăriciului (care este, în fond, tehnica lui Arlechino sau Pulcinella), personajul lui Caragiale este el însuşi un spectacol : „joacă" limbajul şi situaţiile, „se joacă" pe sine. Dar, ca şi în cazul „măştii" pe care o ilustrează uneori personajul, mască ce se confundă cu omul, devine tiranică şi-l „ucide", acest „joc", această *imitaţie* devine propria sa natură. Personajul caragialian nu mai este „dedublat", ca măscăriciul : el se confundă cu acest „joc", devine „caricatura" lui. Parafrazînd o maximă cunoscută — „obişnuinţa este a doua natură, care o ucide pe cea dintîi", la Caragiale, acest „joc", ca „joc secund", se substituie celui dintîi : umanul e sufocat de caricatură. Ca şi în cazul valorilor dramatice care descind din mimus, marele dramaturg determină o mutaţie profundă, o *ruptură de nivel* în evoluţia unor procedee ale artei măscăriciului şi farsei medievale folosite în comediile sale.

Un alt fapt care indică înrudirea comediei caragialeşti cu cele mai multe forme ale comicei populare, de la mimus şi burlesca japoneză, la teatrul de marionete, este mania politică a personajelor. Desigur, ea este şi o marcă a epocii lor, dar totodată aminteşte o stare asemănătoare a personajelor atellanelor, farsei medievale franceze sau teatrului *karagöz*. În mimus, aluziile politice erau foarte frecvente. Petit de Julleville observa că personajele *sottiei* „au adus cu îndrăzneală politica pe scenă". Despre pasiunea politică a personajelor teatrului *karagöz* oferă interesante informaţii, între alţii, Gerard de Nerval, în *Voyage en Orient*. În unele comedii ale lui Ionesco, lucrurile nu stau altfel. Pasiunea politică este deci o valoare tematică a comicului dintotdeauna. Dumitrache şi Ipingescu, Leonida şi Caţavencu, Farfuridi şi Brînzovenescu sînt maniaci ai politicii. Ei

Scanned with OKEN Scanner

sînt, într-un fel, şi rodul unei tradiţii comice, iar afirmaţiile lui G. Călinescu şi Ionesco în această privinţă trebuie amendate în consecinţă. Ceea ce este nou la Caragiale, faţă de mimus sau de farsa medievală, este că mania politicianistă abrutizează omul, îl distruge.

Teatrul popular, în accepţia foarte largă a termenilor, este prezent în diverse feluri în opera lui Caragiale, cum scria Martin Esslin despre comediile lui Shakespeare, „brutalul, spontanul şi, într-o privinţă, iraţionalul teatru popular (de aceea Shakespeare nu a fost recunoscut mult timp drept un poet «regular»).“[25] Opoziţia multor contemporani faţă de comediile lui Caragiale venea din conştienta sau inconştienta senzaţie a „iregularităţii“ dramaturgului. Prezenţa teatrului popular se vedea în elementele de farsă, de „clovnerie“, de păpuşerie etc., în jocul de scenă „brutal“ ş. a., şi nu era pentru prima dată cînd un autor de o asemenea factură era refuzat, deşi elementele acestui teatru popular nu formează decît *o parte* a întregului care este opera dramaturgului.

Capitolul II

MODALITĂŢI, PROCEDEE, „TICURI“ COMICE

Tradiţia artei comice a creat o sumă de modalităţi, procedee şi „ticuri“ dramatice care, pe de o parte, demonstrează faptul că, în esenţă, comicul este pretutindeni acelaşi, iar, pe de altă parte, că această veche tradiţie este vie şi astăzi. Dintre numeroasele modalităţi şi procedee comice, cîteva, descinzînd din mimus şi din

Scanned with OKEN Scanner

farsa medievală, din teatrul *karagöz* și din *jocul soitarilor*, sînt cu deosebire frecvente în comediile lui Caragiale.

1. CARICATURA ȘI GROTESCUL

Cunoscuta autocaracterizare din *Grand-Hôtel Victoria Română* — „simt enorm și văd monstruos" — indică, după cum am văzut, înclinația către excesiv a artistului Caragiale : în direcție dramatică, această înclinație se exprimă prin încordarea la maximum a conflictelor sufletești, prin ciocnirea violentă a caracterelor (ca în *Năpasta* sau *O făclie de Paști*) ; în direcție comică ea se rezolvă mai ales în caricatură. Caracterizînd „mecanismul" artei dramaturgului, Paul Zarifopol scria : „...dispus și îndreptat cu deosebire spre comic, talentul lui a fost inevitabil consacrat caricaturii. Cînd a vrut să arate cu un exemplu mecanismul artistic, Caragiale numaidecît s-a dus cu gîndul la metoda specific caricaturistă și a descris pe strengarul care reduce pe domnul profesor la nasul și la rigla lui, făcîndu-le atît de comice, cum niciodată n-au putut fi în impresia directă." Comicul este deformant prin însăși natura sa : caricatura, ca modalitate a comicului, e un superlativ al genului. Deformarea prin caricatură nu este însă totdeauna o denaturare ; arta caricaturistului presupune, dimpotrivă, o strictă supunere la obiect. Caricatura „schematizează", *dislocă*, dar nu trădează realul ; ea este efectul unei viziuni specifice, aflîndu-se, în același timp, în relație cu dramaticul și comicul, cu rațiunea și inconștientul. Caricatura este adesea „violentă ... îndrăzneață, pasionată, amenințătoare, crudă, necruțătoare"[26]. Disprețuită în unele epoci pentru duritatea și „primi-

Scanned with OKEN Scanner

tivismul" ei, pentru „vulgaritatea" şi nonclasicismul ei, caricatura este reaşezată în rangul său în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, prin Daumier, Caragiale şi, mai tîrziu, prin Jarry. În comedii, ca şi în multe schiţe dramatice (unele nuvele sau *momente* urmează acelaşi regim), Caragiale reabilitează sensurile majore ale caricaturii. Opera sa comică verifică, de pildă, întru totul, această idee : „caricatura nu este desigur amprenta caracterului ideal ; totuşi ea presupune sentimentul idealului. Dacă urîtul îl şochează pe artist, este pentru că el (urîtul, n.n.) se întinde ca o umbră asupra frumosului căruia privirea sa interioară îi contemplă pura lumină."[27] Astfel, cele mai multe dintre obiecţiile făcute operei dramaturgului de-a lungul timpului (Maiorescu, Gherea, Lovinescu, Ibrăileanu ş.a.), obiecţii de tipul „Oare Miticii, Georgeştii, Protopopeştii n-au nimic omenesc în ei ?" (Ibrăileanu) — rămîn fără obiect. Mai spuneam că lumea caricată a comediilor şi a schiţelor dramatice sugerează, prin „anormalitatea" ei, posibilitatea unei umanităţi ideale. Eugène Ionesco observa că umanitatea înfăţişată de Caragiale pare a nu merita să existe : „Personajele sale sînt exemplare umane în aşa măsură degradate, că nu ne lasă nici o speranţă... Fără sentimentul culpabilităţii, fără ideea sacrificiului, lipsite de orice idee (...), aceste personaje, cu conştiinţa uluitor de liniştită, sînt cele mai josnice din literatura universală." Totuşi, sugestia unei *alte* umanităţi nu dispare : ea se află în logica internă a caricaturii : „negativul" imaginii scenice se proiectează într-un plan „metafizic" al operei, *deasupra* figurilor groteşti de pe scenă.

În evoluţia genului caricaturii, Caragiale marchează un moment esenţial de cotitură. Se ştie că în mimus şi în atellane caricatura este în mod eminent prezentă şi

Scanned with OKEN Scanner

cu asemenea forță, încît „masca" lui Maccus (cocoașa, nasul coroiat, calvitia) s-a păstrat pînă în timpurile moderne la Pulcinella, Karagöz, Vasilache sau în arta clovnului. Aristofan însuși nu se afla în afara acestei tradiții. Despre farsa medievală franceză, Petit de Julleville scria că „ea nu este portretul societății, ci parodia ei. În același timp, ea este adevărată în felul ei ; ea are adevărul unei caricaturi bine făcute." În ce privește tradiția artei comice pe teritoriul românesc, este interesant de văzut că figurinele comice, descoperite la Tomis și Calatis, indică drept unul dintre procedeele fundamentale ale vechii comedii caricatura. Figurinele comice sînt, de fapt, măști comice create sub specia enormului : „sprîncenele enorme", după expresia lui Platonios, gura enormă și o sugerată „enormitate" interioară. Aspectul lor, cum scria tot Platonios, era „în afara naturii". În farsa curteană și populară, în teatrul de marionete, caricatura este omniprezentă. Figurile comice ale lui Caragiale, văzute sub specia enormului și a monstruosului (de data aceasta, enormul și monstruosul sînt mai mult interioare), sînt, în bună măsură, vechi „măști comice", așa cum Falstaff sau Chiriță, de pildă, erau vechi măști comice. Pentru prima dată în istoria teatrului, viziunii caricaturale caragialești nu-i scapă aproape nici un personaj. Comicul caricatural al lui Caragiale se dovedește un univers închis, fără căi de acces și fără ieșire : nimeni din afara acestei lumi (altfel decît la Molière sau la Gogol) nu poate pătrunde înăuntru și nicăieri vreo posibilitate de evadare, nici în moarte : de aici, poate, impresia lui Eugène Ionesco despre acest teatru ca despre un teatru „absurd-fantastic". Mai mult ca la alți comediografi, la Caragiale, omul se confundă cu masca pe care el o reprezintă (Dandanache — *bătrînul senil,*

Scanned with OKEN Scanner

Catindatul — *stupidul,* Nae Girimea — *bărbierul* ș.a.), pînă la imposibilitatea de a-l distinge. Bunătatea lui Falstaff sau bonomia Chiriței devin, în climatul comediilor caragialeene, imposibile. Masca e angajată într-un proces de deformare a omului, de „mecanizare" a lui. Caricatura nu vizează numai personajul și masca lui, ci și situația comică : ultima scenă din actul I al *Nopții furtunoase* se încheie cu o situație-caricatură îngroșată la limită :

„Chiriac (strîngînd pe Veta cu putere) : Lasă, jupîne, mă știi că consimț la onoarea dumitale de familist !"...

Mulți dintre exegeții comediilor au remarcat „metoda caricaturistă" a dramaturgului. Giulio Bertoni scria, cu o anume reținere, despre faptul că, uneori, „intimitatea reprezentării se pierde în exagerarea caricaturii", iar, mai jos, adăuga : „grotescul predomină în opera scriitorului nostru"[28]. De aceeași factură este și observația Annei Colombo : „...în această burghezie, Caragiale a știut să distingă nenumărate personaje caricaturale..." Pentru G. Călinescu, chiar „personajele tragice" din schițe vorbesc „în stil caricatural". „Atitudinea critică este inclusă în orice comedie, comicul fiind prin definiție o caricare, fără ca asta să însemne dorința de îndreptare." Mai tîrziu, un istoric literar italian scria despre Rică Venturiano că „este singurul personaj în întregime caricatural"[29] din *O noapte furtunoasă.* Neînțelegerea acestei valori fundamentale a tehnicii și a artei lui Caragiale — caricaturalul — l-a determinat pe Paul Zarifopol să replice : „Cine nu primește că arta de care vorbim este esențial caricaturală poate întreba din principiu «dacă unele situații și expresii nu sunt exagerate din punct de vedere al chiar realității pe care vor să o

Scanned with OKEN Scanner

reproducă», ori să regrete lipsa aproape desăvîrşită a părţilor mai bune ale naturii omeneşti. Dar este mai întîi de întrebat dacă opera aceasta vrea să *reproducă o realitate*. Fiindcă cele ce am spus implică un răspuns negativ — caricatura nu *reproduce* realităţi, ci le supune la maximum de stilizare —, obiecţiile lui Maiorescu citate aici pierd orice înţeles." Stilizarea, „schematizarea" nu sînt, cum ar părea, la o primă vedere, procedee extradramatice sau extraliterare. Caricatura care stilizează, „schematizează" este departe de a ignora proporţiile şi „exactitatea" estetică, dimpotrivă. Cineva observa că I. L. Caragiale este singurul *mare geometru* din literatura noastră : observaţie, în sine, exactă, dacă prin asta se înţelege o „geometrie" a caricaturalului strict verosimil. Numeroase exemple pot ilustra aceste idei. Dintre toate, cel pe care îl oferă personajul Dandanache este, poate, cel mai probant. „Dandanache este o concluzie de geniu", scria Paul Zarifopol. Tendinţa către excesiv (eminamente anticlasică), satisfăcută prin înclinaţia către caricatură, atinge în acest caz limita maximă. Dandanache este un superlativ al artei caricaturale. Farfuridi şi Caţavencu sînt ei înşişi caricaturi excesive, dar Caragiale nu era mulţumit cu această soluţie dramatică : Farfuridi sau Caţavencu. El a căutat o rezolvare extremă : candidatul de la centru depăşeşte incultura şi incapacitatea intelectuală, agresivitatea şi impostura, imbecilitatea celorlalţi doi, dacă o depăşire în acest sens, în comediile caragialeene, este posibilă. Dandanache este imaginea degradării biologice, intelectuale şi morale extreme.

După mai multe scene în care confundă între ele două personaje cu totul neconfundabile, scena dinaintea finalului, dintre Trahanache şi Dandanache, o culmi-

Scanned with OKEN Scanner

naţie a genului caricaturist, fixează definitiv tipul bătrînului senil, maniac politic :

„Trahanache : A ! aici la noi, stimabile, a fost luptă crîncenă, orice s-ar zice... s-au petrecut comèdii mari.

Dandanache : Taţi, frate.

Trahanache : Infamii ! Închipuieşte-ţi d-ta, un caraghios, un mişel, ca să enfluanseze pe Tipătescu... pe Fănică, de !... pe prefect. (Dandanache dă multă atenţie, dar pare că nu pricepe.)

Dandanache : A, da ! aşa ! că nu eşti d-ta prefectul.

Trahanache : Or să-l învrăjbească cu mine şi cu familia mea... s-apucă şi face o scrisorică de amor ca din partea lui Fănică, prefectul... către Zoiţica, nevastă-mea, şi-i imitează slova băiatului,... ştii, să juri, nu altceva... Închipuieşte-ţi plastografie !

Dandanache : Nu mă nebuni, neicusorule ! La mine a fost cazul adevărat !...

Trahanache : Cum, cazul adevărat ?

Dandanache : Scrisoarea era a persoanei... da... becher.

Trahanache : Cum becher ?

Dandanache : Adică necăsătorit...

Trahanache : Cine ?

Dandanache : Nu spui ţine — persoană însemnată... Cînd i-am pus piţiorul în prag — ori coledzi, ori *Războiul* —, mă-nţeledzi, tranc ! depesa aiţi...

Trahanache : Nu-nţeleg. (aparte) E ameţit de drum... căruţa... şi clopoţeii.

Dandanache (aparte) : E slab de tot prefectul, îi spui de două ori o istorie şi tot nu priţepe...“ (IV, 12)

Dandanache este o caricatură de coşmar, dar arta „geometrului“ este aici mai vizibilă decît, poate, în oricare altă parte : nici o depăşire a realului artistic, nici o stridenţă ; dramaturgul nu forţează simţul receptării : dimpotrivă, personajul are o logică şi o graţie ca a naturilor adevărate şi armonioase. Este exactă, pentru Dandanache, opinia lui Paul Zarifopol despre schiţa *25 minute* : „Un comic enorm, aşa cum îl iubea Caragiale, e acumulat aici ; dar distribuirea lui e atît de sigur economisită, încît concentrarea excesivă ni se impune, fermecător, ca o viziune normală. *Caricatural, dar exact verosimil* : acesta-i semnul lui Caragiale.“ (S.n.) Preferinţa pentru caricatură a dramaturgului se menţine mereu prioritară şi în perioada berlineză. Horia Petra-Petrescu, în cîteva pagini de amintiri, citate deja, scria, printre altele : „În timp ce frunzăresc cu un deosebit deliciu caricaturile lui Gavarni şi Daumier — cari se află pe masa de scris, arătînd deosebita lor legătură sufletească între tipurile ridiculizate de pictor şi de scriitor — dl. C. povesteşte în fraze lapidare, cîteodată sarcastice, impresiile cîştigate în Bucureşti cu ocazia ultimei vizite“.

Stilizarea prin caricatură, care reduce adesea personajul la „unitatea paiaţei automate“ (Lovinescu), descoperă însă adevăruri fundamentale, dincolo de aparenţa imediată : omul în ipostaza lui de automat, mutilat în contextul unor relaţii al căror mecanism îi rămîne mereu necunoscut, abrutizat de neputinţa cunoaşterii lumii exterioare, ignoranţă în fond tragică, ce se proiectează şi în interior. Personajul caragialian din comedii se află în imposibilitatea unei autentice comunicări cu lumea şi cu sine. Despuiat de ceea ce e imediat zilnic, deşi el pare că nu realizează decît reacţia cotidiană a animalului,

Scanned with OKEN Scanner

existența sa se reduce la cîteva fapte, acțiuni și fraze repetate obsesiv, ca într-un fel de ritual excesiv-caricatural al „veșnicei reîntoarceri" ; personajul acesta, de fapt, lumea comediilor aproape în totalitatea ei, scapă de sub controlul echilibrului natural (își creează o logică ce pare un calc după logica naturală), devenind uneori o „abatere" de la natură. Comicul personajului rezidă, între altele, din contradicția dintre esența „anistorică" pe care o reprezintă și cadrele „istorice" în care evoluează și pe care, adesea, în semiinconștiența sa, le evocă suprapunîndu-le într-o confuzie totală. Nu atît cunoscuta replică a lui Cațavencu : „După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani...", este probantă în acest sens, cît pasajul următor din discursul lui Farfuridi, ținut cu ocazia alegerilor din „anul de grație 1883" : „...pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă (se încurcă și asudă mai tare), precum — dați-mi voie — (se șterge), precum la 21, dați-mi-voie (se șterge), la 48, la 34, la 54, la 64, la 74, asemenea și la 84 și 94, și ețetera, întrucît ne privește..." (III, 1).

Tipurile acestea sînt adevărate, chiar dacă „incomplete". Dar Caragiale se află în cea mai autentică tradiție a „unilateralității" și incompletitudinii teatrului comic vechi, în sensul în care Petit de Julleville caracteriza farsa franceză medievală : „...societatea franceză a secolului al XV-lea s-a reprezentat în comediile sale la fel de bine cum o face a noastră, cu un adevăr frapant, dar incomplet ; ea nu a exprimat decît viciile și defectele sale, dar acest portret... îi seamănă într-un anumit fel ; el îi seamănă în urît și exagerează trăsăturile diforme, după procedeul tradițional al caricaturii".

Scanned with OKEN Scanner

Paul Zarifopol încerca să explice caricaturalul social ce i s-a oferit în operă dramaturgului printr-un fenomen social general de arivism, prin „strămutarea oamenilor şi a societăţii în totalitatea“ ei pe o treaptă „prea depărtată“. Chiar dacă motivele sînt mult mai complexe, ele ţinînd de o întreagă perioadă istorică anterioară, ca şi de diversele şi contradictoriile interese ale claselor sociale ale vremii, o altă observaţie a lui Zarifopol rămîne valabilă : concordanţa, „colaborarea“ dintre structura tipurilor reprezentative ale lumii pe care o avea în vedere Caragiale şi dispoziţia dominantă a geniului său. De asemenea, mai scrie criticul, „vioiciunea sudică este un reactiv energic, care face să apară ridiculele în forme cu deosebire tari. Prostia care stă latentă într-o masă umană nordică, flegmatică, tăcută se degajează viu şi colorat în focul exuberanţei meridionale... Într-o societate meridională, atenţia îţi este numaidecît lovită de numărul mutrelor excesiv accentuate, la psihic, în atitudini şi costum, mutre care neapărat provoacă intenţia caricaturistă.“ Dar generalizarea lui Paul Zarifopol : „caricatura în opera lui Caragiale este îndeobşte eminent amuzantă“, ne apare astăzi ca inexactă. În primul rînd, există o deosebire frapantă între structura personajului din comedii şi structura personajului din momente şi schiţe : comediile şi momentele şi schiţele sînt aproape două lumi separate, care numai aparent se suprapun. În comedii, caricatura ajunge la limita ei extremă, neputînd rămîne bonomă ; în celălalt „taler al balanţei“ nu se mai află nimic. Dominînd singură asupra lumii în care se exercită, lumea aceasta, dezechilibrată astfel, devine „absurd-fantastică“ : personajele nu au o viaţă interioară, sînt lipsite de orice exigenţă morală ; insultate, batjocorite, maltratate, insul-

Scanned with OKEN Scanner

tînd, batjocorind sau maltratînd, ele nu cunosc revolta sau remuşcarea, demnitatea sau tristeţea ; ele nu sînt solidare şi nu sînt singure : în ciuda faptului că nu pot comunica între ele şi nici cu ele înseşi, personajele acestea nu au nici o clipă senzaţia singurătăţii. Pe scurt, personajele comediilor par „în afara naturii". Cele din *Momente şi schiţe* au, dimpotrivă, adesea, o nebănuită viaţă interioară, cu nostalgii, dorinţe şi tristeţi nemărturisite *(Inspecţiune, Triumful talentului, La Paşti, Arendaşul român* ş. a.) ; ele au, de multe ori, conştiinţa stării lor şi a raporturilor lor cu lumea : caricatura este aici benignă şi lasă umanului un loc anume. Revenind la comedii, astăzi, în lumina evoluţiei faptelor sociale din ultimele şase-şapte decenii şi a înţelegerii, în această perspectivă, a literaturii şi a teatrului european de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul acestui secol, opiniile lui Gherea şi Zarifopol despre rîsul caragialian nu mai par întemeiate. Pentru publicul modern, trecut prin grave evenimente istorice, rîsul lui Caragiale nu mai este pur şi simplu vesel, ci pare profetic, un rîs crispat, în faţa unei lumi dezechilibrate, reduse la cele mai josnice porniri, în faţa unei lumi deformate, dezumanizate. Valoarea profetică a caricaturii caragialeene este evidentă : personajelor din comedii li s-ar potrivi această remarcă „profetică" a dramaturgului despre Jiquidi : „Omul va ajunge cu vremea să aibă ca înfăţişare normală înfăţişarea caricaturilor multregretatului nostru amic Jiquidi" *(Zgomot).*

Predilecţia pentru caricatură a lui Caragiale aşază teatrul său în cea mai evidentă tradiţie a comediei burlesc-groteşti, culte sau populare, de la Aristofan şi comedia mimică la farsa medievală, jocul popular comic,

Scanned with OKEN Scanner

Goldoni și Nestroy. Personajele caragialeene sînt grotești în aproape toate sensurile termenului :

a) în sens etimologic : „desene capricioase, bizare", care declanșează rîsul prin alura lor comic-extravagantă ;

b) prin ridicolul lor absurd ;

c) prin aparența lor caricaturală ;

d) în sfîrșit, un sens modern al grotescului, datorat evoluției artei moderne începînd cu romantismul : „urîțenia bufonă" ; după *Prefața* la *Cromwell,* grotescul este un simbol al animalității care rămîne în om și se opune sublimului.

S-a observat, chiar dacă numai în treacăt, apartenența comediei lui Caragiale la tradiția burlescului și a grotescului. Horia Petra-Petrescu scria că „*D-ale carnavalului* (este) o burlescă", folosind „un comic de farsă, eine «Komödie der Streiche»." De asemenea, comicul în *O noapte furtunoasă* ar fi de o factură similară[50]. Paul Zarifopol remarca de mai multe ori „simțul și gustul comicului enorm" la autorul *Scrisorii pierdute.* Giulio Bertoni considera „umorul" lui Caragiale „caricatural și grotesc", iar limba personajelor — una „caustică... și grotească". În *Histoire des littératures,* publicată sub direcția lui Raymond Queneau, citim că dramaturgul român „a făcut din teatrul său o școală a grotescului..."

Gustul pentru caricatură și grotesc este la fel de vechi ca și comedia însăși. De la o epocă la alta, el s-a manifestat divers : unele tipuri grotești dispar într-un secol pentru a reapare în altul. După Karl Friedrich Flögel, Falstaff, ca personaj grotesc, ca „rege al clovnilor", este „adevărata încarnare a bufonului din comedia mimică", iar *Prețioasele ridicole* și *Sganarel sau încornoratul închipuit* sînt capodopere ale genului. În

Groteskkomödie und Stegreifstück, Joseph Gregor observa că în teatrul lui Johan Nestroy (*Eulenspiegel, Sieben Mädchen in Uniform* ș. a.) reapar, modificate, cîteva dintre vechile tipuri grotești : bătrînul comic, *il capitano*, stupidul, cuplul comic (vechii Maccus și Bucco) ș. a. Tot Joseph Gregor remarca, în evoluția comediei de după secolul al XVIII-lea, o tendință de „purgare" a burlescului și a grotescului, de „interiorizare" a glumei, de trecere de la comicul de aspect (de înfățișare) la acela de situație și de dialog.

În ciuda multor aparențe (teme sau motive comune, unele procedee comice universale), revenind la caricatură, comedia caragialiană este mai curînd o reacție la comedia tip Sardou sau Labiche, decît o dezvoltare a acesteia. Este surprinzător faptul că opera dramaturgului român a fost asociată comediei literaturizante și vodevilului francez din a doua jumătate a secolului al XIX-lea : Caragiale a afirmat adesea că tehnica sa dramatică este „veche", și comediile îi confirmă întru totul afirmația. *D-ale carnavalului*, ca și *Conu Leonida față cu reacțiunea*, descinde din vechea tradiție a comediei grecești. De aceeași factură este contrastul burlesc între neliniștea ridicolă și risipa de mișcare și cuvinte prin care își trîmbițează onoarea Jupîn Dumitrache și liniștea imperturbabilă în care Veta îl înșeală neîntrerupt. Altfel decît în comedia europeană occidentală a timpului, Caragiale păstrează grotescul înfățișării personajelor (Rică Venturiano, Efimița, Leonida, Farfuridi, Dandanache, Catindatul), ce concordă cu grotescul situațiilor și al dialogului. Una dintre cele mai reprezentative scene în care se îmbină cele trei valori ale grotescului este scena a VIII-a din actul al II-lea al *Nopții furtunoase* :

Scanned with OKEN Scanner

„Ric ă : (Coboară încet pe fereastră pe unde a ieşit ; este prăfuit de var, ciment şi cărămidă ; părul îi este în neorînduială ; pălăria ruptă ; e galben şi tras la faţă ; tremură şi i se încurcă limba la vorbă ; i se năluceşte a spaimă din cînd în cînd şi îl apucă slăbiciune la încheieturi). Am scăpat, pînă acum ! Sfinte Andrei, scapă-mă şi de acum încolo : sunt încă june ! Geniu bun al venitorului României, protege-mă ; şi eu sunt român ! (răsuflă din greu şi îşi apasă palpitaţiile). O, ce noapte furtunoasă ! Oribilă tragedie ! (i se pare că aude ceva şi tresare). Ce de peripeţiuni !... Ies pe fereastră şi pornesc pe dibuite pe schele ! mă ţin binişor de zid şi ajung la capătul binalii... Destinul mă persecută implacabil... Schelele se-nfundă ; nici o scară... Cocoana perfidă mă indusese în eroare... Vreau să mă-ntorc şi d'odată auz pe inimici venind în faţa mea pe schele. O iau înapoi fără să ştiu unde merg ; mă împiedec de un butoi cu ţiment... O inspiraţiune... — eu ca poet am totdeauna inspiraţiuni ! m-ascunz în butoi ! Paşii inimicilor s-apropie în fuga mare, mulţi inşi trec iute pe lîngă butoiul meu înjurîndu-mă ; eu, ca june cu educaţiune, mă fac că n-auz... Toţi se depărtează... Auz un zgomot, strigăte, ţipete de femei, în fine, o împuşcătură. Zgomotul apoi cu încetul se stinge, totul rămîne într-un silenţiu lugubru, numai din depărtare se aude orologiul de la Stabiliment bătînd unsprezece şi douăzeci... oră fatală pentru mine ! — Ies binişor din butoiul meu, mă tîrăsc de-a buşele pe schele şi mă pomenesc înapoi aici... Ce să fac ? pe unde să ies ? Îmi trebuie o inspiraţiune ingenioasă... (pune mîna la frunte şi caută în gînd). Da, am găsit-o ! să ies pe uşe. (merge repede în vîrful degetelor la uşa din fund, o deschide ; afară, în sală, e beznă.) Obscuritate absolută ! (merge la fereas-

tră.) A ! auz paşi ; vine cineva pe schele. (se repede la uşa din dreapta, a odăii lui Spiridon.) P-aici ! (Spiridon intră în acelaşi moment repede, şi se lovesc amîndoi în piept.) Ah ! cum m-ai speriat ! (îi vine rău).“

Naturile instinctuale, „primitive“, numeroase în teatrul lui Caragiale, sînt, în mod esenţial, grotesc-comice : Dumitrache, Leonida, Pristanda, Cetăţeanul, Dandanache, Pampon, Didina şi Miţa. Ele verifică încă o dată un vechi adevăr în istoria teatrului : totdeauna în cazul marilor autori comici se produce un proces de metamorfoză a „măştilor“ comice. Ca şi la Shakespeare sau Nestroy, vechi tipuri comice reapar, adaptate noilor condiţii istorice şi geografice : bătrînul comic ori stupidul, *il capitano* ori „femeia veselă“. Uneori, grotescul caragialian, chiar dacă păstrează o anume virtute cathartică, distruge echilibrul uman al personajelor, devenind, în înţelesul dat de Victor Hugo termenului, un simbol al animalităţii din om. Angrenate într-un proces de degradare fără întoarcere, unele personaje pierd dimensiunea lor umană : Leonida sau Dandanache, Farfuridi sau Caţavencu anunţă un dezechilibru al structurii umane pe care îl vom regăsi mai tîrziu, exprimat mai amplu şi mai tranşant, la Gregor Samsa, la cele două cupluri din *Cîntăreaţa cheală* sau la Jean din *Rinocerii*. Poate pentru prima dată în istoria comediei, personajului nu i se oferă nici o şansă, nu i se lasă nici o ieşire : el este iremediabil sufocat de excrescenţa animalităţii din sine şi a abundenţei delirante a grotescului ; „cele mai josnice personaje din literatura universală“ (Ionesco), ele se învîrtesc în cerc, fără să înţeleagă şi fără să se înţeleagă, nu gîndesc, nu simt şi nici nu visează, şi-au pierdut chiar proprietatea gesturilor şi mişcărilor lor. Ceea ce s-ar putea numi mai tîrziu, la

Scanned with OKEN Scanner

Jarry și Ionesco, grotescul cruzimii, există, în germene, încă la Caragiale. Cîteva dintre personajele sale oferă sugestii moderne și profetice ale caricaturii și grotescului.

2. MASCA

Marea artă a lui Caragiale este evidentă și în faptul că dramaturgul a înțeles un adevăr foarte vechi, exprimat de Lucian în acești termeni : „Comedia trebuie să se folosească de caractere cosacrate «fixe» ca declanșatoare ale rîsului..." Caracterele „fixe" sînt, tot în termenii lui Lucian, *măști.* Se știe că multe dintre tipurile vechii comedii grecești erau legate de măștile comice. Referindu-se la tipurile *commediei dell'arte,* Karl Friedrich Flögel distingea mai multe „măști consacrate", între care cele mai frecvente erau : Arlechino, Pantalone, Buratino, Gratiano Dottore, Capitano Spaventa.

Caragiale moștenește cîteva dintre vechile măști comice : stupidul, bătrînul comic, încornoratul, bețivul, „femeia veselă" ș. a. În cazul unora dintre ele, el păstrează și semnele cele mai distincte ale costumului comic : pălăria și bastonul. Un anumit „schematism" al personajului caragialian vine și din această exigență interioară a comediei de a se servi de „măști consacrate".

Prezența „măștilor" în opera dramaturgului a fost observată, dar în sens negativ. Acceptînd opinia lui Titu Maiorescu despre valoarea minoră a comediei *D-ale carnavalului,* Anna Colombo scria : „Un singur personaj este reușit : impiegatul semiidiot... toate celelalte personaje sînt simple măști". Neînțelegerea valorii dramaturgice a acestor „măști" este evidentă. De altfel, Ca-

Scanned with OKEN Scanner

tindatul însuși e o *mască*, una dintre cele mai semnificative atît pentru legătura teatrului caragialian cu vechea comică, precum și pentru procesul metamorfozei, al adaptării măștii la condițiile momentului istoric și spațiului geografic pe care le reprezintă. Catindatul este stupidul mimusului și atellanelor, *nebunul* din comediile shakespeariene. El pare însă mai puțin atemporal decît „strămoșii" săi ; rolul său nu mai este secundar, construit doar din *i lazzi*, el nu mai vine din afara comediei, ci este integrat în structura ei, pentru că este integrat și din punct de vedere social. Catindatul nu mai este *nebunul* care trăiește *deasupra* lumii, invulnerabil. Dimpotrivă, asimilat social, el și-a pierdut relativa libertate a nebunului din teatrul tradițional, devine una dintre victimele sistemului lumii sale. Mai mult, Catindatul este „nebunul" mutilat : el nu mai are o viață dublă ; masca pe care o reprezintă nu mai este detașabilă, se confundă cu el însuși, *este* el însuși. Această confuzie e, în fond, tragică, pentru că omul de dincolo de mască nu mai există. Ca și în cazul altor elemente și valori ale artei comice, Caragiale realizează și aici o mutație profundă : „carnavalul măștilor" devine, în realitate, un spectacol dramatic.

În această perspectivă, comedia *D-ale carnavalului* este o „cheie" pentru întreg teatrul comic caragialian : ea indică, chiar și prin titlu, prezența și excelența măștii în arta dramaturgului. Caragiale a căutat ceea ce numea Meyerhold mai tîrziu „puterea magică a măștii", care „permite spectatorului să vadă nu cutare sau cutare Arlechin, ci pe toți Arlechinii pe care i-a reținut memoria sa". Ca și caricatura, masca stilizează. Există, de altfel, relații numeroase între una și cealaltă : în genul comic, masca e o rezultantă a caricaturii ; carica-

Scanned with OKEN Scanner

tura se realizează parțial și în mască. Acest pasaj din programul unui teatru bucureștean, de la începutul deceniului al IV-lea, este scris parcă pentru autorul *Scrisorii pierdute* : „Am vorbit de *măști*. Mă silesc pe cît pot să ies din pielea autorului, ca să fiu de partea actorului (căruia, de altfel, îi dau toate libertățile), să scriu comedii de măști. S-ar putea zice comedie cu caricaturi.

În teatru, credeți-mă, nu se pot mișca decît caricaturi." Ca și caricatura, masca „schematizează", dar în limitele verosimilului. Ca și caricatura, masca este, uneori, la Caragiale, profetică : ea anunță existența automatică și alienarea unui om.

3. PANTOMIMA

La un alt capitol, precizam rolul pe care, în concepția lui Caragiale, îl are pantomima în realizarea sintezei teatrale. Teatrul său conține numeroase scene în care pantomima ocupă un loc important sau chiar domină celelalte elemente ale artei dramatice.

Descinzînd din vechiul teatru, prin separația, datorată, în mare parte, lui Livius Andronicus, între cuvînt și gest, pantomima a păstrat multă vreme cuvîntul ca parte componentă a ei. Unele opinii înclină în a considera chiar că niciodată „piesele jucate de artiștii de pantomimă nu erau în întregime mute" (Magnin). Elementele constitutive ale pantomimei sînt, după Charles Magnin, dansul sau gestul, textul sau *canticum* și acompaniamentul muzical.

Tradiția pantomimei ca specie teatrală independentă sau ca parte componentă a artei scenice este foarte bo-

Scanned with OKEN Scanner

gată și ilustrată de cîțiva dintre marii dramaturgi ai lumii pînă la Beckett și Ionesco. Odată cu sfîrșitul secolului al XIX-lea, se poate vorbi despre o nouă mare epocă a pantomimei : pantomima propriu-zisă (Marceau, Barrault ș. a.), pantomima cinematografică (Charlot, Buster Keaton ș. a.), pantomima ca artă componentă a teatrului.

În tradiția vechiului teatru comic *(commedia dell'arte,* Goldoni, teatrul soitarilor, arta clovnului etc.), Caragiale readuce pantomima în serviciul comediei, considerînd-o indispensabilă sintezei teatrale. El a afirmat adesea că „în teatru, ca și în lume, vorbele constituiesc numai o parte a existenței... Orice mișcare poate spune mai mult decît tirade întregi..." Concordanța, pomenită mai sus, între opiniile teoretice și opera propriu-zisă se evidențiază aici încă o dată. Nici unul dintre contemporanii săi români sau europeni nu acordă un spațiu atît de larg, în textul piesei, indicațiilor scenice și pantomimice. De multe ori, în toate comediile, în „comedioara" *Art. 214* sau în unele schițe dramatice, sînt scene unde indicațiile de pantomimă sînt egale ca spațiu și ca pondere dramatică sau chiar depășesc textul replicilor. Un exemplu dintre multe altele : în scena a XIII-a din actul al II-lea al comediei *D-ale carnavalului,* indicațiile pantomimice reprezintă 4/5 din text (o sută douăzeci de cuvinte), iar replicile — 1/5 (treizeci de cuvinte). Întreg personajul se află uneori în aceste indicații, mult mai caracterizatoare decît propriile sale cuvinte. În *Art. 214,* de pildă, bucată dramatică legată prin atîtea alte fapte de vechea tradiție a comediei :

„C o c o a n a : (scoate o tabachere, din aceasta o țigară militară, pe care o pune în gură. Avocatul îi oferă chibrituri, ea aprinde țigareta ; trage de două-trei ori și,

Scanned with OKEN Scanner

dînd fumul pe nas) Uite la ce-am venit-ă noi la dumneata, care ne-a recomandat o prietenă a noastră, finc-a avut şi dumneei o chestie (face cu ochiul rîzînd şi arătînd pe Lae...)" ; sau : „...Ei, da ! aşa te-nvaţă... Zaharidina... (Se apleacă la urechea avocatului şi-i şopteşte ceva rîzînd cu multă intenţie. Avocatul zîmbeşte cam sfiindu-se de atîta apropiere. Cocoana se trage repede de la urechea lui şi pune gratios trei deşte de la mîna stîngă peste buze) U ! pardon... oi fi mirosind !... Am gustat de dimineaţă nişte anghelică de casă..." În *O noapte furtunoasă* (II, 8), *Conu Leonida faţă cu reacţiunea, O scrisoare pierdută* (I, 3 şi 7 ; III, 1 şi 3 ; IV, 8 ş. a.), sînt numeroase scene asemănătoare ; între cele mai semnificative pentru „concurenţa" şi colaborarea pantomimei şi a replicii vorbite sînt scenele discursurilor lui Farfuridi şi Caţavencu. Dintre „momente şi schiţe", *Five o clock* este o veritabilă bucată teatrală, cu o mişcare, pantomimă şi plastică remarcabile. „Jocul de scenă" e indicat cu o abundenţă comparabilă cu farsa *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* sau „comedioara" *Art. 214.* Schiţa *La Paşti* e, de fapt, un scenariu de pantomimă ; textul în sine nu are o specială valoare literară, asemenea textelor de pantomimă ; în *La Paşti* nu există un dialog propriu-zis : cuvîntul acompaniază gestul, îl repetă, „devine" gest, cuvîntul pare uneori pleonastic : răspunsul amicului nu este o replică, ci un ecou ; între cei doi *fraţi din Siam* se produce un „dialog siamez", aproape un „dialog" pantomimic :

„Lache zice :

— Ai să umblăm... mai rău e cînd şezi !

Şi amicul zice :

— Şi mie mi se pare...

. . . . . .

Lache zice :
— Ai să umblăm... e rău cînd stai !
Şi amicul zice :
— Şi mie mi se pare...
. . . . . .
Lache zice :
— Eu o scot.
— Şi eu o scot, zice amicul...
. . . . . .
Lache zice :
— Nu merge !
— Nu merge, zice şi amicul.“ etc.

Uneori personajul caragialian „improvizează“, părînd să scape creatorului său, şi, posedat de natura sa, de limbajul său, se „multiplică“, se lansează „pe cont propriu“ : Rică Venturiano, Cetăţeanul (care are parcă voluptatea de a-şi juca „rolul“, în faţa lui Tipătescu şi a Zoei), Dandanache, Leonida, Catindatul ; cele mai multe personaje îşi interpretează „rolul“, îl însoţesc de gesturi, repetă replica prin gest. Demonul mimic al dramaturgului s-a transmis şi creaţiilor lui.

4. I LAZZI

I lazzi, în limbaj teatral folosit mai ales la plural, e un termen cvasiintraductibil. Etimologia lui este incertă : *Enciclopedia italiană* şi *Enciclopedia Hoepli* îl derivă din *l'azione* (acţiune, faptă) ; Luigi Andrea Riccoboni, din cuvîntul lombard *lazzi* şi din cel toscan *lacci,* egal ca sens cu francezul *liens.* În ce priveşte sensul termenului în practica teatrală, deosebirile de opinii sînt aproape neglijabile : Riccoboni numeşte *i lazzi*

Scanned with OKEN Scanner

„ceea ce Arlechinul sau alte personaje mascate fac în mijlocul unei scene pe care o întrerup... prin badinerii străine subiectului" scenei, la care totuşi totdeauna se revine ; după *Enciclopedia Hoepli :* „în literatura teatrală, în comedia italiană, scurtă acţiune, mută sau vorbită, destinată a provoca rîsul, cu gesturi, imitaţii, replici şi glume adesea grosolane ale măştilor, mai exact ale actorilor dialectali (Arlechino, Brighella, Pantalone), care printre primii au introdus pe scenă *i lazzi*".

Shakespeare, Molière, Goldoni şi Nestroy folosesc procedeul.

La Caragiale, *i lazzi* există şi într-un sens şi în celălalt. Giulio Bertoni considera că satira caragialescă e făcută „acum din replici bufe şi glumeţe, acum din ironie fină şi acum din *lazzi* grosolane..." Prezenţa acestor *i lazzi* datează din prima vîrstă a comediei şi un autor ca I. L. Caragiale nu putea ignora procedeul. Intervenţia Cetăţeanului în *O scrisoare pierdută* este tipică pentru ceea ce înseamnă *i lazzi :* nu „pentru cine trebuie să se voteze" constituia materia comediei. „Partitura" Catindatului este de o factură asemănătoare. Un *i lazzi* „pur" e constituit din rolul Ipistatului, fără vreo legătură esenţială ca faptele celorlalte personaje : acţiunea Ipistatului întrerupe acţiunea propriu-zisă şi, de asemenea, reface legătura cu faptele anterioare intervenţiei sale *(D-ale carnavalului,* III, 3) :

„Ipistatul : Iordache... ştii de ce venisem eu ?

Iordache : Cum să nu ştiu, dacă ţi-am făcut denunţul să-i iei...

Ipistatul : Nu, ştii aşa vine vorba... Uite ce vreau să te rog eu : am o listă de lotărie (scoate o listă mare)

Iordache : Iar ?

Scanned with OKEN Scanner

Ipistatul: Un franc numărul... mai sunt numai trei numere !...

Iordache: Ce ?

Ipistatul: Un portabac cu muzică: are două cîntece (scoate portabacul şi-l face să cînte).

Iordache: Bine, ăsta parcă-l mai puseseşi o dată la lot ; aveam şi eu un număr.

Ipistatul: Da, s-a şi tras, la Anul Nou.

Iordache: Ei ?

Ipistatul: Am cîştigat-o eu ; oprisem şi eu un număr. Acu o pun iar, voi să-mi mai încerc norocul... Mă rog ţie, nu mă refuza, pune şi tu unul... să le completăm odată...

Iordache: (îi dă un franc şi scrie) Iaca.

Ipistatul: (strînge lista, o bagă în buzunar şi plecînd) Mersi, neică.

Iordache: (după el). Ia vezi, nu da drumul negustorilor ălora pînă nu venim eu ori d. Nae ; să vedem, să nu ne fi luat ceva din prăvălie...

Ipistatul: (oprindu-se în uşe cu intenţie foarte fină) Vor... vorrrbă ! las'pe mine, îi regulez eu... (iese învîrtindu-şi muzica).“

În *O scrisoare pierdută* există şi ceea ce s-ar putea numi un *lazzi* verbal. Farfuridi întrerupe o scenă încordată de bănuiala unei trădări politice, introducînd un element străin subiectului :

„Farfuridi: Pe venerabilul d. Trahanache l-am văzut intrînd la Caţavencu...

Brînzovenescu: Ei !

Farfuridi: Pe respectabila madam Trahanache am văzut-o ieşind de la Caţavencu pe la unsprezece, cînd mă-ntorceam din tîrg... *Eu, am, n-am clienţi acasă, la unsprezece fix mă-ntorc din tîrg...*

Scanned with OKEN Scanner

Brînzovenescu : Nu-nţeleg.

Farfuridi : Cum nu-nţelegi ? la unsprezece fix...

Brînzovenescu : Nu frate, nu-nţeleg daraverile astea cu opoziţia..." (I, 6 ; s. n.)

I lazzi există la Caragiale, dar, mai mult decît la alţi autori comici, se integrează mai evident în contextul dramatic ; personajele în cauză nu mai sînt detaşate net de protagonişti. Procedeul pierde, în opera dramaturgului român, relativa sa independenţă din tradiţie : *i lazzi* se supune exigenţelor unui întreg şi participă la sugestia universului închis al comicului caragialian.

5. COSTUMUL COMIC: PĂLĂRIA ŞI BASTONUL

Costumul comic s-a schimbat de-a lungul vremii, odată cu moda vestimentară. Se ştie că personajele mimusului şi atellanelor purtau haine de epocă. De asemenea, de cele mai multe ori, Arlechino, Hanswurst, sau Karagöz. Despre actorii de comedie din veacul al XVII-lea, B. Sand scria în *Masques et Bouffons,* că erau îmbrăcaţi ca tinerii din acea vreme şi că purtau „perucă mare à la Louis XIV". Vasilache şi soitarii nu erau, desigur, în acest sens, o excepţie. Dintre elementele costumului comic, două mai ales se păstrează totuşi pretutindeni şi în toate timpurile, de la Maccus şi „nebunii" lui Shakespeare pînă la Charlot şi Berenger din *Rinocerii : pălăria şi bastonul.* În *Catalogue des bronzes antiques,* Babelon şi Blanchet descriu un saltimbanc purtînd o „bonetă comică" şi sprijinindu-se într-o „ramură de copac răsucită". Semnele distinctive ale mimilor erau *phallusul* şi *tichia ascuţită,* care devin mai tîrziu, la personajele ce descind din mimus şi atellane,

Scanned with OKEN Scanner

bastonul comic şi pălăria. S-a observat că „bastonul lung pe care îl poartă bufonul curţii era în vechime paloşul de lemn al figurii comice“[31]. Arlechino ca şi clovnul de circ moştenesc aceleaşi însemne. Popularitatea lui Hanswurst e datorată şi pălăriei sale ascuţite de culoare verde. Pulcinella poartă şi el o pălărie ascuţită. În legătură cu portul soitarilor, atît Sulzer, cît şi Raicevich au remarcat „bastonul împodobit cu clopoţei de argint“ ; de asemenea, bastonul nu lipseşte în cele mai multe jocuri ţărăneşti cu măşti, şi chiar dacă nu are aceeaşi proveninenţă cu bastonul bufonului curţii, este interesant de văzut că el însoţeşte aproape totdeauna personajul comic.

În comedia caragialiană, pălăria şi bastonul sînt, la cele mai multe personaje, obiecte vestimentare *obligatorii,* ca la Pulcinella, Hanswurst sau clovnul tradiţional, ca la Vladimir şi Estragon : Rică Venturiano, Tipătescu, Trahanache, Caţavencu, Farfuridi, Cetăţeanul, Pampon, Crăcănel. Ca în farsa medievală, sau în scenele clovnilor, „maltratarea“ pălăriei şi bastonadele subliniază caricatura şi întăresc burlescul. Invocarea modei timpului pentru această ţinută vestimentară nu schimbă lucrurile, din două motive deosebite : astăzi şi oricînd, nu din motive de „reconstituire istorică“ personajele vor trebui să apară pe scenă cu aceste semne ale comicului — pălăria şi bastonul ; apoi, este de văzut că dramaturgul le acordă un „rol“ special în două dintre comediile sale :

a) o scenă din *O noapte furtunoasă* a fost numită de unul dintre cronicarii vremii „scena bastonului“ : în spaima sa, Rică Venturiano şi-a uitat bastonul în camera Vetei...

b) În *O scrisoare pierdută,* pălăria lui Caţavencu, găsită de Cetăţeanul turmentat, rezolvă parţial „conflictul electoral" dintre cele două „partide".

Este interesant de observat, de asemenea, că pălăria şi bastonul apar mai evident (dramaturgul atrage de cîteva ori atenţia asupra lor) mai ales la personajele care, ca structură, sînt mai legate de vechile tipuri comice : Leonida (scufia lui poate fi vechea bonetă comică), Rică Venturiano, Cetăţeanul, Dandanache, Catindatul, Pampon şi Crăcănel.

Din necesitatea de a *regăsi* teatrul, Caragiale coboară la izvoarele comicului şi păstrează, între altele, şi aceste semne exterioare ale genului — *pălăria* şi *bastonul.*

6. FANTEZIA VERBALĂ

Unul dintre procedeele cele mai vechi şi cele mai proprii comicului este fantezia verbală. O distincţie necesară trebuie făcută de la început între calambur, ca simplu joc de cuvinte (asemănarea fonetică şi deosebirea de sens între două sau mai multe cuvinte), şi fantezia verbală. Robert Garapon, în *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVII-ème siècle,* scria că „ceea ce numeşte comic de cuvinte este fondat în mod esenţial pe sensul cuvintelor şi, în consecinţă, nu are nimic comun cu fantezia verbală, caracterizată, înainte de toate, printr-o alură gratuită, degajată de servituţile utilitare ale semnificaţiei şi comunicării"[32]. Fantezia verbală implică deci o „denaturare" a finalităţii normale a limbajului, ceea ce nu înseamnă nesocotirea absolută a oricărei semni-

Scanned with OKEN Scanner

ficaţii a cuvintelor. După Robert Garapon, fantezia verbală există atunci cînd plăcerea de a aduna cuvintele şi de a le folosi într-un joc verbal domină voinţa de a semnifica. „În timp ce limbajul se caracterizează, în mod normal, printr-o strictă economie în vederea unui scop, fantezia verbală este, în mod esenţial, risipă.“ În farsa medievală franceză, o modalitate a fanteziei verbale era *jargonul* latin sau *patois*. Intervenţia elementelor de jargon favorizează creaţiile lingvistice ciudate, deformarea unor cuvinte, lasă limbajului o libertate care este cu adevărat aceea a fanteziei. O tehnică similară este de semnalat în farsa turcească sau românească populară ori curteană. „Ceea ce-l amuză înainte de toate pe spectatorul medieval este să identifice, amestecate cu termenii de care el se serveşte zilnic, alţi termeni, aparţinînd de aproape sau de departe unei alte limbi. Că aceşti termeni străini sînt deformaţi sau nu, inteligibili sau neinteligibili, puţin contează : esenţialul e că se poate recunoaşte în mijlocul vocabularului cotidian surîsul burlesc al unui cuvînt rătăcit, în mijlocul obişnuitului şi al prozaicului — dansul capricios al poeziei.“[33] O altă modalitate a fanteziei verbale o constituie incoerenţele sistematice ale personajelor, de factură diferită de elementele de jargon. Robert Garapon observă că ele nu şochează prin cuvintele înseşi, ci prin arhitectura bizară a discursului, în afara oricărei coerenţe şi oricărei semnificaţii de ansamblu : se realizează astfel „gratuitatea“, „inutilitatea“, „capriciul“, care caracterizează fantezia verbală. Aglomerarea confuziilor, repetiţia cuvintelor şi a frazelor, enumeraţia sînt, de asemenea, procedee ale fanteziei verbale.

Gustul pentru fantezia verbală nu s-a limitat la o epocă. A-l explica, în ce-i priveşte pe oamenii seco-

Scanned with OKEN Scanner

lelor al XV-lea — XVI-lea, prin ignorarea psihologiei, prin nevoia de evaziune și tinerețea limbii și a-l restrînge doar la evul de mijloc (Garapon) este, întrucîtva, inexact. Existența fanteziei verbale, chiar integrată în structura dramei, la Molière și Ionesco, de pildă, e o dovadă. Maturitatea unei limbi nu este incompatibilă cu fantezia verbală. Din motive diferite și cu alte mijloace, suprarealismul a cunoscut-o. De asemenea, nevoia de evaziune, gustul unei anumite libertăți prin limbaj îl caracterizează pe omul dintotdeauna : orice constrîngere de ordin mai general (și fantezia verbală în evul mediu a fost și un efect al unei constrîngeri) declanșează și tendința *eliberării prin limbaj,* după cum, uneori, fantezia verbală exprimă și denunță această constrîngere : *La Cantatrice chauve.*

Despre fantezia verbală la Caragiale, folosind termenii, vorbește cel dintîi, fără însă a insista, Paul Zarifopol : „Precizia și finețea fanteziei sale verbale se învederează strălucit la capitolul numelor proprii". Acest vechi procedeu teatral există în opera dramaturgului în aproape toate sensurile pomenite mai sus. Fantezia verbală „pură", nedramatică, în tradiția, adesea evidentă, a anecdotelor burlești populare sau anton-pannești, este frecventă în *Momente și schițe,* cu unele elemente de jargon (mai ales în înțelesul de *limbaj corupt,* neinteligibil), cu apetitul gratuității, ignorînd necesitatea comunicării. Acest pasaj din *Temă și variațiuni* este dintre cele mai reprezentative : „Să avem patriotismul a lăsa deoparte spiritul de partită și să ne întrebăm :

Pînă sînd spediinte ?

Este cineva pompiar ? — trebuie să fie și cetățian ;

Este cineva cetățian ? — trebuie să fie și pompiar.

Aceasta este eficace,

este ecitabile,
speditiv
iust.

Speriinţa din Dealul Spirii pînă la stremitate ne-a probat că sperietura cetăţianilor şi cetăţianelor nesperiinţi adesea cauza lăţirii straordinare a sinistrelor este.“ Evenimentul grav care face obiectul acestui pasaj (un incendiu) dispare sub avalanşa nesemnificativă a cuvintelor.

Fantezia verbală există frecvent şi în comedii. Ca în farsa medievală, ca la Shakespeare sau la Molière, „nebunii“ sau stupizii excelează în aglomerările de confuzii : pierzînd controlul asupra cuvintelor, ei ajung uneori pînă la delirul verbal :

„L e o n i d a : Hehei ! unul e Galibardi : om, o dată şi jumătate (cu mîndrie şi siguranţă). Ei ! giantă latină, domnule, n-ai ce-i mai zice. De ce a băgat el în răcori, gîndeşti, pe toţi împăraţii şi pe Papa de la Roma ?

E f i m i ţ a (mirată) : Şi pe Papa de la Roma ? Auzi, soro ?

L e o n i d a : Ba încă ce ! i-a tras un tighel, de i-a plăcut şi lui. Ce-a zis Papa — iezuit, aminteri nu-i prost ! — cînd a văzut că n-o scoate la căpătîi cu el ?... «Mă, nene, ăsta nu-i glumă ; cu ăsta, cum văz eu, nu merge ca de cu fitecine ; ia mai bine să mă iau eu cu politică pe lîngă el, să mi-l fac cumătru.» Şi de colea pînă colea, tura vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil.“ (Scena 1.)

Ca tehnică a comicului absurd, acest pasaj este, întrucîtva, asemănător unui fragment din *La Sottie des Menus Propos :* exagerarea extremă, enormitatea devenită element banal de conversaţie, ingenuitatea replicii :

Je ne me sçavroie adviser
D'une chose que j'ay ouye ;
Car la mer s'en est enfouye.
Je ne sçay s'elle est loing ou près,
Mais les poissons courent après
Tant qu'ilz peuent à travers le boys[34].

Deosebirea este că dacă „proştii" din farsa medievală se amuzau adesea, imaginînd absurdităţi, cei din comediile lui Caragiale au pierdut facultatea jocului : aglomerările de confuzii, incoerenţele, delirul verbal sînt modalitatea lor de „a comunica" ; ei nu au conştiinţa că au pierdut controlul asupra cuvintelor şi, totodată, contactul adevărat cu lucrurile.

Stupizii lui Caragiale nu mai simulează „nebunia", cum se întîmpla adesea în farsa medievală, la Shakespeare sau la Goldoni ; „infirmitatea" lor nu-i izolează de ceilalţi oameni, dimpotrivă, îi propulsează pe scara socială (Farfuridi, Caţavencu, Dandanache) ; incoerenţele lor nu mai sînt, ca în teatrul tradiţional, un fel de „joc de societate" (Garapon), ci modul lor de a exista verbal. Ei îşi trec unul altuia inepţiile lor, ca într-un joc proliferant, enormitatea fiind o consecinţă directă a acestui stil al personajelor. Stupizii lui Caragiale există, astfel, mai ales în cuplu, ca în mimus şi atellane (Maccus — Bucco), în teatrul comic turc (Karagöz-Hadschievad), ca în bufonadele clovnilor : Jupîn Dumitrache — Ipingescu, Leonida — Efimiţa, Farfuridi — Brînzovenescu, Pampon — Crăcănel. Delirul verbal devine un mod de expresie al cuplului comic :

„Brînzovenescu : Ce-o să faci ? Te joci cu puterea ?", întreabă el, copleşit de perspectiva candidaturii lui Caţavencu.

Scanned with OKEN Scanner

„Farfuridi: Ce să fac?... Batem o depeşă la Bucureşti, la Comitetul central, la minister, la gazete, scurt şi cuprinzător: (bătînd cu pumnul drept în palma stîngă, ca un telegrafist pe aparatul lui, sacadat, tot textul — proiect al depeşei) «Trădare! Prefectul şi oamenii lui trădează partidul pentru nifilistul Caţavencu, pe care vor să-l aleagă la colegiul II... trădare! trădare! de trei ori trădare!»

Brînzovenescu: (scurt) E tare! prea tare! n-o iscălesc.

Farfuridi: (cu tărie, impunător) Trebuie să ai curaj ca mine! trebuie s-o iscăleşti: o dăm anonimă.

Brînzovenescu: Aşa da, o iscălesc!

Farfuridi: O iscălim: «Mai mulţi membri ai partidului...»

Brînzovenescu: Da' dacă ne cunoaşte slova la telegraf?

Farfuridi: Punem pe altcineva s-o scrie.

Brînzovenescu: Pe cine?

Farfuridi: Trebuie să găsim pe cineva să ni-o dea la telegraf! 'Aide, Brînzovenescule.

Brînzovenescu: Numai să nu păţim ceva.

Farfuridi: (impunător) Trebuie să ai curaj: anonimă. Cîte ceasuri sunt?

Brînzovenescu: Cinci.

Farfuridi: 'Aide degrab', între cinci şi şase fix se-nchide telegraful...“ (II, 2)

Operele marilor autori comici au fost culmi ale fanteziei verbale, dar, totodată, în acest caz, fantezia verbală încetează să fie joc verbal pur, o modalitate comică în sine, ca în numeroase pagini din Rabelais sau din proza lui Caragiale (*Temă şi variaţiuni, Moşii, Proces-verbal, O conferenţă* ş. a.) Robert Garapon observa că

Scanned with OKEN Scanner

Molière cultiva adesea fantezia verbală, dar nu din simplă fidelitate faţă de o tradiţie : „geniu esenţialmente teatral, Molière nu înţelege să întrerupă mişcarea dramatică a piesei şi nici mişcarea dramatică a dialogului în favoarea jocului de cuvinte ; dimpotrivă, el caută să integreze jocul verbal în ritmul ansamblului. Geniul lui Molière este profund diferit, din acest punct de vedere, de geniul verbal al lui Rabelais ; acesta din urmă opreşte bucuros povestirea sa pentru a se abandona deliciilor unei aglomerări ameţitoare sau unei confuzii amuzante ; pentru Molière, dimpotrivă, mişcarea unei scene sau a unui act trece înaintea oricărei alte consideraţii, şi această mişcare este aceea care asigură comicului molièresc vivacitatea şi continua sa efervescenţă.“ Subordonarea fanteziei verbale exigenţelor teatrului este frecventă la Molière ; un pasaj din *Doctor fără voie* rămîne, astăzi încă, în întregime reprezentativ :

„Sganarelle : ...Pricepeţi latineşte ?

Géronte : Nici o iotă.

Sganarelle : (ridicîndu-se brusc) Nu pricepeţi latineşte ?

Géronte : Nu.

Sganarelle : (cu entuziasm) Gabricias, arci thuram, catalmus, singulariter, nominativo, haec musa — muză ! — bonus, bona, bonum ; etc...

Géronte : Ah ! de ce n-am învăţat şi eu !

Jacqueline : Ăsta om deştept, nu jucărie !

Lucas : Da... îi zice aşa de frumos, că eu nu pricep nimic.

Sganarelle : Or, cînd aceşti aburi de care vă vorbesc pornesc să treacă din partea stîngă, unde e ficatul, în partea dreaptă, unde e inima, se întîmplă ca plămînul — căruia noi îi spunem în latineşte *armyan*

Scanned with OKEN Scanner

— fiind în legătură cu creierul — căruia noi în spunem în greceşte *nasmus* — prin mijlocirea vinei cave — căreia noi în ebraică îi spunem *cubile* — să întîlnească în drumul ei numiţii aburi care umplu ventriculele omoplatului ; şi fiindcă numiţii aburi... dar, vă rog, căutaţi să pricepeţi bine raţionamentul ăsta... şi fiindcă numiţii aburi au o anumită influenţă vătămătoare... vă rog însă fierbinte, acum deschideţi bine urechile...

Géronte : Da.

Sganarelle : Au o anumită influenţă vătămătoare, care e pricinuită... t-tt-t ! fiţi atent !

Géronte : Sînt.

Sganarelle : Care e pricinuită de înăcrirea substanţelor lichide ce se produc în concavitatea diafragmei, se întîmplă ca aceşti aburi să... *ossabandus, nequeis, nequer, potarinum, quipsa, milus !...* Şi asta e toată pricina pentru care fata dumneavoastră este mută.

Jacqueline : Ah ! că frumos mai ştie să le spuie".

La Caragiale, fantezia verbală urmează acelaşi regim, ea este adaptată ritmului comediei, mişcării scenice a personajului şi asociată, ca în cazul lui Corneille *(l'Illusion comique)* sau Nestroy, comicului gesturilor şi comicului de caracter. Unele personaje ca Leonida sau Farfuridi, Cetăţeanul sau Catindatul realizează unitatea teatrală a fanteziei verbale cu pantomima, mimica, masca etc. şi indică „metamorfoza" celei dintîi în simplu procedeu dramaturgic. Scena „discursului" lui Farfuridi ilustrează eminent această tehnică :

„Farfuridi : (emoţionat şi asudînd) Atunci iată ce zic eu, şi împreună cu mine (începe să se înece) trebuie să zică asemenea toţi aceia care nu vor să cază la extremitate (se înecă mereu), adică vreau să zic, da,

ca să fie moderaţi... adică nu exageraţiuni !... Într-o chestiune politică... şi care, de la care atîrnă viitorul, prezentul şi trecutul ţării... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte... (se încurcă, asudă şi înghite), încît vine aici ocazia să întrebăm pentru ce ?... da... pentru ce ?... Dacă Europa... să fie cu ochii aţintiţi asupra noastră, dacă mă pot pronunţa astfel, care lovesc soţietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... şi idei subversive (asudă şi se rătăceşte din ce în ce) şi mă-nţelegi, mai în sfîrşit, pentru care în orce ocaziuni solemne a dat probe de tact...vreau să zic într-o privinţă, poporul, naţiunea, România... (cu tărie) ţara, în sfîrşit... cu bun-simţ, pentru ca Europa cu un moment mai 'nainte să vie şi să recunoască, de la care putem zice depandă... (se încurcă şi asudă mai tare)" etc. Deşi avea un demon unic al invenţiei verbale, Caragiale nu se abandonează plăcerii de a crea delirul în sine al cuvintelor. „Baletul de cuvinte" (Garapon), constituit de reluarea aceloraşi fraze sau vocabule între doi sau mai mulţi interlocutori, foarte frecvent la autorul român, însoţeşte mereu jocul de scenă al personajelor.

Instaurînd noncomunicarea, nonsensul, fantezia verbală devine un mijloc de a atinge „irealitatea", acel absurd-fantastic despre care vorbea Eugène Ionesco. Există o relaţie directă şi reciprocă între *absenţa* pe care o reprezintă personajele şi fantezia verbală, înţeleasă ca un act verbal gratuit : nefiind prezente în ele înseşi şi nici în afară, însăşi existenţa lor devine o gratuitate.

Fantezia verbală-absurdă era cultivată frecvent în evul mediu. *La Sottie des Coppieurs et Lardeurs* este unul dintre numeroasele exemple :

„S o t i n : Et bien.

Teste Creuse : Pouffe.
S. : Hen.
T. C. : Dieux.
S. : Tant dire.
T. C. : He bon.
S. : C'est droit ancien.
T. C. : Y, X, Y, X, Y.
S. : Vecy bien pour rire.
T. C. : Bref.
S. : Hardy.
T. C. : Esceust.
S. : Dieu vous aid, beau sire.
T. C. : C'est..." [35]

Această farsă ce amintește de *La Cantatrice chauve*, prin avalanșa de nonsensuri și prin ruperea comunicării, printr-o anume fantezie a inepției care ajunge pînă la strigătul nearticulat, este de o factură înrudită cu „gluma populară" *Cum să înțeleg țăranii*, cu bucata *Căldură mare*, cu unele scene din *Conu Leonida față cu reacțiunea* sau *O scrisoare pierdută* (II, scena 2 ; III, scena 1, ș. a.).

Robert Garapon definea fantezia verbală ca pe un joc de cuvinte, „dar acest joc perpetuu cu cuvintele dă finalmente impresia unui joc cu noțiunile și lucrurile, care formează totuși, de obicei, un ansamblu foarte rigid și foarte puțin maleabil ; grație acestui joc, totul pare că se metamorfozează, se eliberează de constrîngerea zilnică ; logica nu mai are aici nici un loc... și acest joc verbal ajunge așa la un fel de beție verbală, care nu este, finalmente, decît o formă superioară a evaziunii". Ca și în cazul altor procedee comice vechi, fantezia verbală dobîndește la Caragiale valori noi : ea nu mai este doar plăcerea de a bavarda, de a inventa din amuza-

ment, păstrată în *Mitică* şi în alte cîteva locuri, nici numai necesitatea pasageră de a evada din cotidian ; fantezia verbală provoacă şi este provocată de insuficienţa (reală) a spiritului, de deformarea biologică a personajului : aşa se ajunge, dincolo de rîsul gros şi de caricatură, la senzaţia absurdului : cuvîntul îşi pierde uneori funcţia sa şi rîsul — forţa sa cathartică. Fantezia verbală metamorfozează cuvîntul, îl transformă fie într-o valoare „metafizică", fie în obiect. La Caragiale, acest „joc al cuvintelor" devine, în fond, tragic, antrenează într-un „joc" mecanic realul însuşi şi-l proiectează uneori într-un plan al fantasticului : *Conu Leonida faţă cu reacţiunea,* scenele cu Farfuridi şi Dandanache, *Căldură mare* ş. a.

7. NUMELE PROPRII

În opera oricărui mare autor comic, numele personajelor sînt eminent expresive şi au o funcţie dramatică evidentă : numele este o *parte* a personajului însuşi, o „prezenţă scenică", uneori îl anunţă, alteori „sugerează" (Ibrăileanu) natura lui. Aristofan (*Norii* sau *Păsările),* Plautus *(Soldatul fanfaron),* Shakespeare *(Nevestele vesele din Windsor* sau *Visul unei nopţi de vară),* Molière, Goldoni ori Nestroy oferă numeroase asemenea exemple. În literatura română, Alecsandri folosise procedeul înaintea lui Caragiale. Dar, cum observa Ibrăileanu, „Alecsandri, ca în toate stadiile copilăreşti ale literaturii, avea procedeul copilăros. El pe escroc îl numea Pungescu, pe demagog Răzvrătescu, pe poetul ridicol Odobaşa ori Acrostihescu. Caragiale procedează artistic. El se mulţumeşte să sugereze..." Desigur, nu i se pot con-

Scanned with OKEN Scanner

testa autorului *Chiriței în provincie* unele reușite : Chiriţa, Bîrzoi, Guliţă ș.a. ; Alecsandri rămîne un deschizător de drumuri, căruia Filimon și Caragiale îi sînt, într-o anumită măsură, îndatoraţi. În ce-l privește pe Caragiale, el a putut găsi în ciclul *Chiriţelor* sugestia concordanței între natura personajului și numele lui : chiar dincolo de numeroasele asociaţii care s-au stabilit, după mai mult de un secol, între eroii comediilor lui Alecsandri și numele lor, „Chiriţa“ indică originea obscură a personajului, caracterul ei „sprinţar“ și vulgar ; „Bîrzoi“ — alura neșlefuită, greoaie, suficienţa ; „Guliţă“ sugerează superficialitatea, prostia, neseriozitatea.

Cel dintîi care a vorbit despre expresivitatea numelor proprii în teatrul lui Caragiale a fost Horia Petra-Petrescu. El compară, în acest loc, arta dramaturgului român cu aceea a lui Molière și citează cartea lui Hermann Fritsche, *Molière — Studien. Ein Namenbuch zu Molière's Werken* (ediţia a II-a, Berlin, 1887), în legătură cu ceea ce numește istoricul literar german „die redende Namen“ *(numele expresive)*. Horia Petra-Petrescu scria, de asemenea, că numele înseși indică ridicolul, că „ele sînt caraghioase prin semnificaţia lor și prin efectul lor sonor... Agamemnon Dandanache (Danda-na-che și, la aceasta, Agamemnon !), Nae Caţavencu (Ca-ţa)...“ [36] Arta caricaturistă a lui Caragiale este prezentă și aici ; multe nume sînt *caricaturi onomastice*, și, desigur, nu întîmplător, ele sînt purtate de acele personaje care ilustrează superlativul caricaturii în opera dramaturgului : Rică Venturiano, Farfuridi, Caţavencu, Agamiţă Dandanache, Telemac (Mache), Razachescu „Crăcănel“. Caricatura onomastică stilizează (Pungescu și ceilalţi ai lui Alecsandri nu sînt caricaturi) și sintetizează. Re-

Scanned with OKEN Scanner

marca lui Ibrăileanu despre Crăcănel comunică aceeaşi idee : „«Crăcănel» evocă un om cu o conformaţie fizică şubredă, în deficit de virilitate, imbecil, adică aşa cum e acest personagiu fricos şi «tradus» de toate femeile. De altfel, aici nu poate încăpea nici o discuţie, căci «Crăcănel» *este o poreclă* (dar tot aşa de indirectă ca şi «Dandanache»), aşadar, trebuie să conţină caracterele comice ale tipului."

Tradiţia comediei culte şi populare îi oferea lui Caragiale numeroase exemple şi posibilităţi de onomastică a personajelor. Anna Colombo indica, de pildă, în acest sens, doi predecesori iluştri ai dramaturgului român : Molière şi Scarron. Ca şi în alte cazuri, „izvoarele" onomasticii personajelor caragialeene sînt mult mai îndepărtare : în mimus şi în atellane, în *commedia dell'arte* şi în farsa turcească sau germană, la Shakespeare sau la Molière, numele proprii indicau adesea o relaţie mai mult sau mai puţin evidentă cu obiecte sau fapte comune : Maccus, Bucco, Pulcinella, Karagöz, Hanswurst, Pistol, Simple (*Nevestele vesele din Windsor*) ş.a. „Primitivismul" lui Caragiale se manifestă şi în onomastica multora dintre personajele sale : Farfuridi, Brînzovenescu, Dandanache, Miţa *Baston,* Didina *Mazu,* Pampon, Crăcănel etc. Formarea cîtorva nume proprii poate fi şi o consecinţă a folosirii unor procedee dramatice străvechi, frecvente în mimus, în arta paiaţeriei şi a circului : un anume automatism, tehnica repetiţiei mecanice, implicită în genul comic (repetiţia este unul dintre procedeele cele mai proprii caragialismului) se extind şi în domeniul onomastic : *Dan-dan-ache* (singurul personaj al cărui nume, în afara sufixului peiorativ *-ache,* este format din repetiţia perfectă a primelor trei sunete : el este superlativul degradării biologice şi

Scanned with OKEN Scanner

intelectuale, imbecilitatea însăşi), *Pam-pon, Farfur-idi ;* cuplul de clovni, existent, într-un fel sau altul, în toate comediile, implică o onomastică bufonă : Farfuridi-Brînzovenescu, Pampon-Crăcănel : aceste patru nume sînt, de fapt, nume de „clovni". Prin forţa lor de sinteză şi de stilizare, prin expresivitatea şi concordanţa lor cu natura personajului pe care-l numesc, „Venturiano", „Farfuridi", „Caţavencu", „Dandanache", „Pampon" şi „Crăcănel" sînt, chiar dacă nu în aceeaşi măsură ca Pulcinella sau Hanswurst, Maccus sau Karagöz, aproape nişte *nume-măşti comice.* Invenţia onomastică a lui Caragiale, în ciuda frecvenţei obsedante în *Momente şi schiţe* a unora şi aceleaşi nume, este cu totul prodigioasă. Cele aproximativ o mie cinci sute de nume din *Repertoriul de nume proprii* sînt o dovadă a atenţiei pe care o dădea scriitorul faptului : unele sînt concepute *à la* Alecsandri (de pildă, Gudureanu), altele sînt... caragialeene : Tafturu, Mototoc, Hapurian ş. a.

În articolul său despre *Numele proprii în opera lui Caragiale,* Ibrăileanu remarca o deosebire importantă între *Momente şi schiţe* şi comedii. Personajele din *Momente şi schiţe* se numesc, aproape invariabil, Popescu, Ionescu, Mache, Lache, Tache etc. „Marele creator de oameni Caragiale — scrie Ibrăileanu — n-a creat în Machi şi Popeşti individualităţi, pentru că, după el, n-au individualitate nici în viaţa reală. Formele nouă i-au redus la unitate, i-au făcut la fel de ridicoli. Comicul fiecăruia e comicul întregii categorii... Marele creator Caragiale a reuşit să facă acest «tour de force» de creaţie, se poate zice negativă : să nu dea nimic individual acestor tipuri, ci numai pecetea categoriei lor. În comedii, unde avea de creat caractere, n-a procedat aşa. Acolo, personagiile, oricît de neînsemnate, au nume

Scanned with OKEN Scanner

foarte individuale.“ S-ar putea replica, la aceasta, că, pe de o parte, frecvența acelorași nume în *Momente și schițe* este determinată și de revenirea la aceleași aspecte existențiale într-un număr de bucăți literare de cîteva zeci de ori mai mare decît cel al comediilor ; pe de altă parte, „reducerea la unitate“ este un proces care se produce și în comedii : unele personaje ilustrează comicul unei întregi categorii umane sau sociale, chiar dacă se numesc Farfuridi ori Brînzovenescu, Dumitrache sau Trahanache. Este de observat, de asemenea, că I. L. Caragiale *nu* creează caractere, în înțelesul propriu al termenului, cu atît mai puțin în înțelesul său clasic. Personajele comediilor *nu au structura unui caracter* : ele nu au o logică, logica tradițională, nu răspund „normal“ stimulilor externi sau interni ; reacțiile lor sînt adesea imprevizibile, ele sînt disponibile oricărei mișcări, oricărei deformări, nu acționează, sînt acționate ; la Caragiale, personajul devine marionetă. Împreună cu Maeterlinck, Jarry, Strindberg și Cehov, dramaturgul român participă la o evoluție modernă a dramei care implică, între altele, și disoluția caracterului dramatic tradițional.

O veche „lege“ a onomasticii comice acționează la Caragiale, ca și la Shakespeare sau la Molière : numele cele mai „populare“ (Chiriac, Jupîn Dumitrache, Pristanda, Nae Girimea, Iordache, Didina Mazu, Mița Baston) sînt semnul unei joase condiții sociale și sînt purtate de personaje de o vitalitate și o violență neobișnuite. Numele de proveniență străină au, în comedie adesea, un regim special. Hermann Fritsche observa, în ce-l privește pe Molière, că numele de proveniență grecească „răpesc personajelor ceva din ceea ce au originar, din prospețimea lor“. Situația, desigur în latura ei gro-

Scanned with OKEN Scanner

tescă, se menţine şi la Caragiale : cele mai degradate personaje, cele mai „deformate“ biologic şi intelectual se numesc Leonida, Agamemnon, Telemac.

Sintetizînd, autorul *Scrisorii pierdute* foloseşte mai multe procedee de onomastică a personajelor :

— sugerează starea lor sufletească, mentală şi chiar biologică (Dumitrache, Trahanache, Brînzovenescu, Crăcănel) ;

— indică, prin repetarea acelorași sunete în corpul sonor al unor nume, automatismul lor psihic ;

— un alt procedeu ar fi acela al contradicţiei dintre semnificaţia unui nume şi natura personajului : Agamemnon, Telemac, Leonida ; în cazul primelor două, degradarea numelui (Agamiţă şi Mache) este consonantă cu degradarea personajului ; „Leonida“ e o enormă caricatură onomastică prin contrast : numele învingătorului de la Termopile este acum al unui pensionar senil. Gustul pentru excesiv şi caricatural al lui Caragiale se manifestă, aici, încă o dată.

Structura comediei, natura procedeelor comice, numele personajelor se află într-o concordanţă organică. Arta dramaturgului nu are nici o fisură.

Capitolul III

VECHIMEA PERSONAJELOR

În cele aproape zece decenii de la reprezentarea comediilor, s-a vorbit mereu despre *actualitatea* lui Caragiale. N-au lipsit opiniile limitative şi minimalizatoare, ca, de pildă, cea a lui Pompiliu Eliade, care-l considera

Scanned with OKEN Scanner

pe marele dramaturg exponentul unei epoci, dar unul dintre cei care dispar o dată cu epoca : „Noi n-am încetat să aplaudăm *O scrisoare pierdută*, pentru că ea este încă cea mai bună piesă din repertoriul nostru şi că multe lucruri pe care ni le înfăţişează trăiesc încă, dar peste douăzeci de ani vom avea poate nevoie, pentru a o înţelege, să recurgem la memoria celor bătrîni, iar peste cincizeci de ani, să recurgem la cărţile de istorie. De ce Caragiale, cu enormul său talent, nu a tratat subiecte mai durabile ? De ce n-a voit să aleagă în moravurile noastre ceea ce e etern de ceea ce este efemer ? De ce trebuie ca gloria sa să sufere din cauza subiectelor ? Numele său era menit să rămînă viu în gura tuturor spectatorilor viitori ai teatrului nostru, nu închis în manualele de literatură.“ Pompiliu Eliade şi mulţi alţi comentatori şi cronicari ai operei dramaturgului rămîneau la o înţelegere cu totul superficială a comediilor. Dincolo de o corespondenţă reală, şi deloc neglijabilă, între unele aspecte ale societăţii contemporane cu dramaturgul şi opera sa, există în comedii numeroase alte valori care au doar o relaţie secundară cu timpul istoric în care au apărut : pe de o parte, ele sînt legate, după cum, parţial, am putut vedea, de o întreagă evoluţie a genului comic, pe de alta, unele dintre ele anticipează dezvoltări dramatice viitoare : alienarea eroului dramatic, personajul „automat“, „antipersonajul“ etc. Se ştie, de asemenea, că I. L. Caragiale îşi exprima consecvent predilecţia pentru străvechi modalităţi, procedee şi valori dramatice, într-o formulă celebră, transmisă de Paul Zarifopol : „sunt vechi, domnule“. „Metoda“ sa dramatică refuza subordonarea totală a creaţiei teatrale faţă de unele „modele“ din viaţa reală. De aici, protestul său împotriva denaturării *Scrisorii pierdute*, jucată fără voia

Scanned with OKEN Scanner

sa la 20 aprilie 1895 : „artiştii, cum aflu ulterior, şi-au permis, cu autorizarea Direcţiei şi în contra oricărei tradiţiuni, să-şi facă măşti după chipurile unor persoane onorabile şi-nalt puse în societate, lucru ce mă păgubeşte foarte mult şi în contra căruia trebuie să se revolte cu toată puterea conştiinţa mea de artist, lucrările mele fiind nu nişte bufonerii menite să parodieze în treacăt persoane reale, ci nişte lucrări de artă cu intenţia de a înfăţişa într-un mod mai durabil tipuri ideale". Personajele sale se raportează, desigur, la o tipologie social-istorică : Jupîn Dumitrache şi Rică Venturiano, Caţavencu şi Trahanache, Pristanda şi Nae Girimea aparţin unei epoci şi unui spaţiu geografic, ilustrează, la modul grotesc, o lume şi un stil social ; în acelaşi timp însă, ele reprezintă cîteva ipostaze umane eterne : această dublă funcţie a personajelor caragialeene fac din ele „tipuri ideale". Una dintre cele mai frapante trăsături ale operei dramaturgului este îmbinarea esenţei „primitive" a personajelor cu acele valori care le leagă de un anumit spaţiu istoric. I. L. Caragiale a folosit nu numai modalităţi şi procedee dramatice vechi, ci şi vechi tipuri comice, pe care le-a adaptat exigenţelor comediei moderne şi realităţilor epocii sale. Atitudinea dramaturgului faţă de vechile tipuri comice este aceeaşi ca faţă de numeroasele subiecte vechi pe care le-a prelucrat şi despre care, într-o notă a volumului *Schiţe nouă*, scria : „Dintre poveştile de faţă, unele — precum arătam în notele de la sfîrşitul cărţii — se mai găsesc şi în alte limbi ; pe cît putem şti, însă, apar astăzi pentru întîia oară în româneşte. Asupra felului cum sunt date de noi aici, autorul îşi păstrează întregi drepturile de proprietate literară ; căci, fără îndoială, de cînd lumea, poveştile sunt ale lumii, însă, firește, felul povestirii lor ră-

Scanned with OKEN Scanner

mîne oricînd al povestitorului — precum Maica Precista este a tuturor creştinilor, dar o icoană cu chipul ei e a meşterului care a zugrăvit-o, în felul lui."

Un fapt esenţial, care-l leagă pe Caragiale de toată marea istorie a teatrului comic, de la mimus şi Aristofan la Goldoni şi Nestroy, este că cele mai multe personaje ale sale au o origine foarte îndepărtată. „Migraţia" acestor personaje a fost observată, între alţii, şi de André Bonnard : „Unele tipuri (comice) iau naştere în Grecia, legate de măştile comice. Aceste personaje tipice sînt de asemenea acelea care populează toate comediile populare vechi şi moderne. Nimic mai curios, într-adevăr, decît de a regăsi pe scenele din *commedia dell'arte* sau la curtea familiei de Valois, sau în satele din Brandenburg sau din Anglia — chiar la Molière şi Shakespeare —, personaje care seamănă ca fraţii cu acelea din atellanele latine sau din comedia lui Aristofan şi a lui Menandru. Aceleaşi trăsături ridicule, morale sau fizice, cocoaşa lui Polichinelle sau jargonul unui medic străin amuză la distanţă de secole spectatori, care nu au nimic altceva comun decît acest rîs care este specific omului."

Tipurile-măşti cele mai frecvente ale mimusului şi atellanelor erau bărbierul şi pedagogul, negustorul şi preotul, soţul înşelat şi „femeia veselă", stupidul şi beţivul, şarlatanul şi servitorul. În comedia lui Plautus, două personaje revin mereu şi, prin repetiţie, devin „anonimii" Senex şi Servus. Din Senex (Pappus, în atellane) descind parţial Pantalone şi *il Dottore*, din Servus — i Zanni, Sganarelle, Scapino ş.a. Miles gloriosus este unul dintre „strămoşii" lui *il Capitano*. Comedia veche cunoaşte, de asemenea, două categorii de personaje, păstrate de toţi marii autori comici şi în toate formele populare ale comicului dramatic, în farsă şi

Scanned with OKEN Scanner

sottie, în arta circului și a păpușeriei etc. : păcălitorii și păcăliții. Un alt tip comic, un fel de sinteză negativă a celorlalte două, și el omniprezent, este păcălitorul-păcălit.

În opera marilor autori comici, la Aristofan și Plautus, la Shakespeare, Molière sau Caragiale, unele personaje sînt rezultatul unei sinteze a mai multor tipuri comice. Exemplul lui Falstaff este dintre cele mai semnificative. Hermann Reich observa că el amintește de „nebunii grași" din mimusul elin și de „nebunii" din teatrul indian ori din păpușeria javaneză. Falstaff este „glutto, vorax și manducus" ; așa sînt „Karagöz, Kasperle și Pulcinella, Vidûșaka și Semar. La Falstaff, ca nordic și german, predomină *das Trinken.*" Sir John Falstaff, nobil decăzut, este un „mimus secundarum partium", un parazit pe lîngă personajul central al dramei (Prințul moștenitor). El e totodată și un descendent al lui Miles gloriosus și *il Capitano,* ale căror „aventuri" Falstaff le „repetă" pînă la un anumit punct. Eroul *Nevestelor vesele din Windsor,* de data aceasta personaj principal, este rezultatul unei profunde metamorfoze a *nebunului mimic* tradițional, trecut prin Jack Jugler ; Falstaff rămîne, pentru unii comentatori ai teatrului shakespearean, un fel de „rege al clovnilor" într-o lume a periferiei, lume care populează de peste două milenii ceea ce numește Hermann Reich „ein alter Ehebruchsmimus", o comedie a încercării de a „strica o casă", cum este *Nevestele vesele din Windsor* sau, cum, de asemenea, sînt, fiecare în felul ei, *O noapte furtunoasă* și *D-ale carnavalului.*

Un alt tip „de sinteză" este Harpagon, care „nu este numai avar, cu toate că această trăsătură este dusă de el la paroxism ; în iubirile sale grotești, în rivalitatea

Scanned with OKEN Scanner

cu fiul său, se găsesc trăsături ale vechiului Pantalon(e) desfrînat" (Bonnard).

Existența în teatrul lui Caragiale a unor tipuri „fixe", cu veche origine, a fost observată de mult timp. Chiar un cronicar monden, cum a fost Claymoor (*L'Indépendance roumaine*, 16/28.XI, 1884), numea cîteva : „sergentul de stradă, soțul îngăduitor, soția necredincioasă". Unele dintre ele au o alură de un „realism" brutal, ca în vechile reprezentări comice ; un „realism" care poate fi ușor confundat (cum a și fost : G. Călinescu ș.a.) cu „felia de viață" naturalistă, care vine însă din însăși tehnica mimusului, ce presupune o supunere strictă la obiect. Acest „realism", exprimat cu mijloacele caricaturii, devine adesea un „idealism" (Caragiale însuși vorbea despre tipurile sale „ideale") prin virtuțile stilizatoare și „abstractizante" ale caricaturii.

Vechile tipuri comice reluate de Caragiale ar fi următoarele :

1. SERVUS > I ZANNI (PROBABIL DIN SANNIO) > SCAPIN

Despre Iordache, Horia Petra-Petrescu scria că este „un urmaș al lui Crispin și Scapin". Caracterul lui Scapin e, după Riccoboni și Flögel, acela al sclavilor din Plautus și Terentius : el este intrigant, viclean, întreprinzător, om de sfat. Iordache păstrează această structură, căreia îi adaugă un pitoresc specific, un apetit al povestirii, o ironie groasă și o anume duritate. Ceea ce este, de asemenea, nou este că Bărbierul, „servitor" încă la Beaumarchais, are el însuși, acum, un „servitor" : natura „primitivă" a personajelor rămîne însă neschimbată : Iordache are aceeași abilitate și trebuie să facă același joc dublu ca și Scapin. În jocul său dublu, el

Scanned with OKEN Scanner

poartă o „mască", înaintea carnavalului propriu-zis : asemenea lui Scapin, Iordache nu participă efectiv la acțiune, el este aproape un om *din afară,* de aici, în unele momente, detașarea lui : el observă de cîteva ori, în fața numeroaselor *qui-pro-quo*-uri, unele „regizate" de el însuși : „Ce carnaval !", exclamație ce poate fi înțeleasă ca o „cheie" a întregii comedii sau chiar a tuturor comediilor : personajele lui Caragiale sînt, într-un anume fel, după cum am mai spus, măști comice. Iordache nu mai este însă, în aceeași măsură ca Scapin (sau Sganarelle) (poate și pentru că I. L. Caragiale refuză orice notă moralizatoare), un autentic *raisonneur :* el intră uneori în joc, nu se poate sustrage cu totul lumii lui Crăcănel și a Catindatului.

Tipul acestui *servus,* de regulă mai inteligent decît stăpînul, chiar în lumea stupizilor lui Caragiale, apare, uneori rezultînd din contopirea a două tipuri comice, și în alte comedii : Chiriac, Spiridon, Pristanda. Horia Petra-Petrescu scria că „Chiriac își înșeală stăpînul ca într-o nuvelă de Boccaccio". Desigur, personajele citate mai sus nu repetă cazul lui Iordache-Scapin, dar ilustrează, într-o măsură mai mare sau mai mică, aceeași tipologie umană.

2. PULCINELLA > IPISTATUL

Uneori, Pulcinella este o sinteză a celor două tipuri, frecvente în întreg teatrul european popular (indiferent sub ce nume apar), Arlechino și Scapino. Luigi Riccoboni scria că „în locul lui Scapino și Arlechino, comediile napolitane au doi Pulcinella, unul viclean și altul stupid"[37]. Ipistatul din *D-ale carnavalului,* după opinia lui

Scanned with OKEN Scanner

Ollănescu-Ascanio — „Pulcinella pieselor lui Caragiale", este, într-adevăr, o *combinație* între tipul stupidului, al șarlatanului și al „subofițerului". Riccoboni, Flögel și Reich aduc dovezi certe despre descendența „în linie dreaptă" a lui Pulcinella din Maccus sau *Mimus albus* ai mimusului și atellanelor. Caracterul personajului, „grosier, insipid, nechibzuit și «nebun», creat pentru a produce rîsul prin gesturile și prin cuvintele sale..." (Riccoboni), se păstrează, fără modificări esențiale, la toți descendenții săi. Ipistatul îl conservă intact ; stupiditatea și „nebunia" lui sînt de cea mai pură speță : el inițiază o „loterie" ce oferea același „portabac cu muzică", pus în joc de mai multe ori, după ce, de fiecare dată, îl cîștigase el însuși ; în actul al treilea el anunță încă o dată tragerea :

„Ipistatul : (intrînd repede din fund) S-a tras lotul... Acum l-am tras !...

Pampon : Ei ?

Nae : Știu cine l-a cîștigat.

Ipistatul : (cu multă naivitate) Iar eu, domnule, închipuiește-ți noroc !

Nae : (aparte) A murit francul..."

Ca și Maccus sau Pulcinella, Ipistatul își *joacă* rolul, fiecare replică este mimată : gestul cu portabacul cu muzică ș.a.

Aparținînd însă altui sistem de relații sociale, Ipistatul ilustrează, împreună cu alte personaje caragialeene, procesul de alienare prin automatism a individului ; asemenea lui Ipingescu sau Pristanda, el este, după remarca minimalizatoare a lui Eugen Lovinescu, paiața automată ce articulează un singur cuvînt :

Scanned with OKEN Scanner

„Ipistatul: (bătînd din picior şi din mînă, aspru) *Vorrrbă !...* Ce căutaţi noaptea în prăvăliile negustorilor ?

Crăcănel: Căutam o persoană...

Pampon: Da, o persoană...

Ipistatul: (acelaşi joc, mai aspru) *Vorrrbă !* Ce persoană ?

Crăcănel: Pe Bibicul.

Pampon: Pe Bib...

Ipistatul: (acelaşi joc, şi mai aspru) *Vorrrbă !*"

Ipistatul este o piesă a unui mecanism care se învîrteşe în gol — lumea sa ; acest personaj indică, mai evident decît altele, o stare cu totul particulară a comediei caragialeene : „întîmplările" comice (pentru că, de fapt, nu se întîmplă niciodată nimic) par a nu avea cauze, după cum nu produc nici un efect în afara unei mişcări circulare ce readuce oamenii şi lucrurile la punctul zero. Existenţa scenică a Ipistatului se reduce la un şir de repetiţii : aceleaşi fapte (loteria, portabacul cu muzică), aceleaşi gesturi (face portabacul să cînte ş.a.), aceleaşi cuvinte sau acelaşi cuvînt („vorrrbă !") repetate mereu. Ipistatul, ca şi Pristanda sau Leonida, Farfuridi sau Catindatul, Cetăţeanul turmentat sau Dandanache, „descoperă" mişcarea scenică absurdă. El este şi, în acelaşi timp, nu este Pulcinella pieselor lui Caragiale.

3. MILES GLORIOSUS > IL CAPITANO

Miles gloriosus este unul dintre cele mai frecvente tipuri comice ale teatrului popular, în farsa medievală franceză sau în jocurile dramatice româneşti. Se ştie că în Transilvania, mai ales, era răspîndit *jocul căluţilor*,

Scanned with OKEN Scanner

în care apăreau doi militari ; unul dintre ei „capătă tot mai mult trăsăturile lui *miles gloriosus*“[38]. În alte jocuri populare, vînătorul Ghindă cel lăudăros seamănă cu *il Capitano*.

Il Capitano (în *commedia dell'arte* sau *teatrul karagöz*), ca orice personaj care se respectă, a încercat mai multe meserii. Într-o schiță de tinerețe a lui Caragiale se află în germene tipul acesta : „Căpitanul meu, d. Guță Cotoi, odinioară sergent în pompieri, era un tip de haidamac, care fusese apoi, pe rînd, birjar, cîrciumar, binagiu, samsar de slugi, spion la poliție, bătăuș, ș-acum, în sfîrșit, urmînd unei vocațiuni irezistibile pentru viața politică, se declarase pe față pentru guvern“. El este asemănător cu Ghiță Calup, care va deveni Jupîn Dumitrache. Există deja aici atmosfera de mimus, accentuată în *O noapte furtunoasă,* ca și tipurile de un pitoresc „vechi“ — Jupîn Dumitrache, vajnicul căpitan în garda civică, ilustrează încă o dată „metoda“ lui Caragiale : preluarea și adaptarea tipurilor comediei vechi. Antecesorii săi sînt *Miles gloriosus, il Capitano,* chiar Falstaff, într-un fel, vînătorul Ghindă : îl leagă de ei, dincolo de „aventurile“ sale, de faptul că este veșnic păcălit, de fanfaronada sa, un comic grotesc, enorm, o anume iresponsabilitate a faptelor sale ; ca și ei, Jupîn Dumitrache este o caricatură, dar o caricatură extremă : *Milles gloriosus* este pedepsit, Falstaff de asemenea, *il Capitano* și vînătorul Ghindă — ridiculizați adesea ; Jupîn Dumitrache, dimpotrivă, nu realizează niciodată starea sa adevărată, relațiile sale autentice cu ceilalți. Stupiditatea sa este absolută. El e primul personaj caragialian care stabilește raporturi deformate cu oamenii și lucrurile : faptul evident că este înșelat de Chiriac nu-i spune nimic ; reacțiile sale sînt mai curînd inverse.

Scanned with OKEN Scanner

Belicos şi fanfaron, înşelat, Pampon este şi el o variantă a lui *Miles gloriosus*, o variantă la care colaborează, ca şi în cazul altor personaje, şi un alt tip comic, *stupidul*. O observaţie întrucîtva asemănătoare făcea Anna Colombo : „Pampon este obişnuitul *furioso* al *commediei dell'arte*“[39].

4. SOŢUL (BĂRBATUL) PĂCĂLIT

Un tip comic tot atît de vechi ca şi *Servus* sau *Miles gloriosus*. Caragiale are o adevărată predilecţie pentru acest tip : Dumitrache, Trahanache, Pampon, Crăcănel. Exemplarul „clasic“ rămîne Trahanache. Observaţia a mai fost făcută : Horia Petra-Petrescu ş.a. Trahanache este încornoratul iremediabil ; nu numai că nu are nici o îndoială în ce-o priveşte pe Zoe, dar refuză orice evidenţă a necinstei ei. Ipoteza lui Paul Zarifopol că Trahanache ar şti şi ar accepta viaţa dublă a Zoiei nu se poate susţine : vina lui comică nu este indiferenţa, ci prostia.

„Miopia“ şi stupiditatea personajului consacră ruptura cuplului conjugal ; cei doi sînt cu totul străini unul faţă de celălalt, dar nu pentru că şi unul şi celălalt îşi continuă viaţa altfel, ci fiindcă nici o comunicare autentică nu se realizează între cei ce populează lumea comică a lui Caragiale. Chiar dacă personajele nu realizează conştient această stare a lor (incomunicabilitatea între *cei doi* a făcut, altădată, subiectul *Mizantropului*), ea rămîne totuşi dramatică. Într-o altă fază a existenţei sale, tipul încornoratului este la Caragiale un tip modern : el indică începutul unui proces de înstrăinare a omului şi sensul unui comic în care grotescul împrumută unele nuanţe absurde.

Scanned with OKEN Scanner

Nae Girimea adaugă trăsături noi unei tipologii existente la mulţi autori comici, de la Philistion pînă la Beaumarchais. Într-o primă versiune, *D-ale carnavalului* se numea *Bărbierul*. Dacă personajul a pierdut, poate, astfel, din pregnanţă, comedia a cîştigat în putere de generalizare şi pe plan metaforic : carnavalescul — o particulară perspectivă artistică, modernizată (Dostoievski ş.a.) — poate oferi o „cheie“ a întregului teatru caragialian.

În ce-l priveşte pe Nae Girimea, el are, ca şi Bărbierul lui Beaumarchais, o inteligenţă practică prin care îi domină pe ceilalţi. Bărbierul lui Caragiale pare astfel un *străin* în lumea stupizilor Catindatului şi Ipistatului. Dar Nae Girimea, altfel decît Figaro, nu participă decît parţial la acţiune, este un om „de culise“, *despre care vorbesc* ceilalţi. Mai mult decît Iordache, el este *un om din afară ;* toate celelalte personaje sînt dependente de el : Pampon şi Crăcănel, Didina şi Miţa, chiar Catindatul şi Ipistatul par propriile sale creaţii ; Nae Girimea „regizează“ *carnavalul măştilor,* în care carnavalul din actul al II-lea este doar un episod :

„N a e : 'Aideţi să punem odată la cale încheierea comediei ăştia...“ ; este una dintre ultimele scene ale comediei. Bărbierul pare asemenea unui păpuşar care îşi *joacă* păpuşile. Iată momentul întîlnirii dintre Nae Girimea şi cei doi (înşelaţi, insultaţi, întemniţaţi), care îl căutaseră furioşi pînă atunci :

„N a e : ...Ehei ! Salutare, neică !

P a m p o n : (vesel, strîngîndu-i mîna) Salutare şi frăţie !

Scanned with OKEN Scanner

Crăcănel: (vesel, dar solemn îl apucă de mînă) Mersi, neică ; eşti un bărbat, drept să-ţi spui, nu că eşti frizer, dar eşti galant." (III, 7)

De asemenea, scena din final cu cele două femei :

„Nae: (încet Didinei) Mîine seară la cinci.

Didina: (asemenea) Bine !

Nae: (asemenea) Nu bine, negreşit !

. . . . . .

Miţa: (încet lui Nae) Aţi şoptit ? Ce ţi-a şoptit ? ce i-ai şoptit ?

Nae: (asemenea) Eşti nebună ? iar începi ?... Aş teaptă-mă mîine la opt seara...

Miţa: Da..." (III, 9)

Ca „păpuşar", Nae Girimea este *responsabil* de faptă sau alta, de o reacţie sau alta a lui Pampon sa Crăcănel, a Miţei sau a Didinei. Păstrînd proporţiil *D-ale carnavalului* este o replică burlescă *avant la lettre* a dramei *Şase personaje în căutarea unui autor.*

Caragiale scria şi în altă parte despre tipul-artist al bărbierului, ca de pildă în bucata *Un frizer-poet şi o damă care trebuie să se scarpine-n cap* : „Se ştie că-n genere frizerii sunt, ca toţi artiştii, foarte pasionaţi şi foarte credincioşi amanţi ai fiicelor Melpomenei... Unii cîntă cu flautul ori cu ghitara ; alţii zugrăvesc sau compun tablouri, în fel de fel de nuanţe, cu firele de păr măturate din prăvălie..." În altă proză, un frizer făcea teatru animalier. Nae Girimea desăvîrşeşte această pasiune artistică a tipului : „păpuşarul" creează destinele comice la interferenţa artei şi a vieţii ; dacă el îşi menţine „creaţiile" în puterea sa, este pentru că le păstrează în orizontul unui „destin circular", al unui destin de repetiţie : lumea comică a lui Caragiale există numai în limitele acestui destin.

Scanned with OKEN Scanner

În comedia mimică și la Philistion, Bărbierul era însoțit de un cuplu comic (păcălitorul păcălit și bețivul, stupidul și bătrînul comic ș.a.), pe seama căruia petrecea. Situația se menține și la Caragiale, dar Nae Girimea, din motivele enumerate mai sus, e mai detașat de cuplul însoțitor. Pentru că el este o „sumă" a două tipuri comice, Bărbierul și Doctorul șarlatan, lucrurile se complică prin apariția celui de al treilea personaj comic, acel *mimus secundarum partium*, care este Catindatul.

6. SENEX

Bătrînul comic era, uneori, chiar la autorii vechi, un personaj de sinteză între *Senex, il Dottore* și *Maccus*. Conu Leonida ilustrează, în felul său, această sinteză, într-un echilibru marcat al celor trei tipuri, echilibru în care domină totuși, ca și în tradiție, *Senex*. Personajul debitează cu seninătate cele mai stupefiante inepții : el vrea republica, pentru că, „dacă e republică, nu mai plătește nimenea bir...", „fieștecare cetățean ia cîte o leafă bună pe lună, toți într-o egalitate..." și, în sfîrșit, „se face și lege de murături"..., „adicătele că nimeni să nu mai aibă drept să-și plătească datoriile". Conu Leonida confundă revoluția cu reacțiunea, cu aceeași ușurință cu care îl „înrudise" pe „Galibardi" cu „Papa de la Roma" și cu „dezinvoltura" și apetitul milenar pentru politică al acestui tip comic :

„(Zgomotul crește mereu.)

Leonida : E primejdie mare, domnule ! Ce să fie ?

Efimița : Ce să fie ? dumneata nu vezi ce să fie ? Revuluție, bătălie mare, Leonido !

Scanned with OKEN Scanner

Leonida: (ciudindu-se) Bine, frate, revuluţie ca revuluţie, da nu-ţi spusei că nu-i voie de la poliţie să dai focuri în oraş?

(Zgomotul creşte înainte.)

Efimiţa: (tremurînd) Voie, ne-voie, auzi?

Leonida: (asemenea) Auz; da' nu e, nu se poate să fie revuluţie... Cîtă vreme sunt ai noştri la putere, cine să stea să facă revuluţie?

Efimiţa: De! întreabă-mă să te-ntreb... (zgomot mare.) Auzi?

Leonida: Unde mi-este gazeta? (nervos) că dacă o fi să fie revuluţie, trebuie să spuie la «Ultime ştiri». Unde mi-e gazeta? (merge la masă, ia gazeta, îşi aruncă ochii pe pagina a treia şi dă un ţipăt.) A!

Efimiţa: Ei!

Leonida: (pierdut) Nu e revuluţie, domnule, e reacţiune; ascultă: (citeşte tremurînd) «Reacţiunea a prins iar la limbă. Ca un strigoi în întuneric, ea stă la pîndă ascuţindu-şi ghearele şi aşteptînd momentul oportun pentru poftele ei antinaţionale... Naţiune, fii deşteaptă!» (cu dezolare.) Şi noi dormim, domnule!

Efimiţa: (asemenea) Cine strică, soro, dacă nu mi-ai citit gazeta de cu seară!

(Zgomot tare.)

Leonida: (prăpădit) Şi pe mine mă ştiu toţi reacţionarii că sunt republican, că sunt pentru naţiune" (scena 4).

Conu Leonida este, în aceeaşi măsură, şi un descendent al lui *il Dottore*, într-o variantă atestată şi de Karl Friedrich Flögel, un personaj ignorant, afectînd atotştiinţa, vorbind în sentenţe inepte. Leonida are răspuns la orice, în toate domeniile: „istorie", „politică", „ştiinţa revoluţiei", „psihologie" etc., se crede doct („Ei!

Scanned with OKEN Scanner

domnule, cîte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap !"), are mereu aerul de a fi spus ultimul cuvînt. El este un campion al „definiţiilor" : „Glumeşti cu omul ! Se-ntîmplă... (cu tonul unei teorii sigure) că fiindcă de ce ? o să mă-ntrebi... Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-ştiu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee ; a intrat la o idee ? fandaxia e gata ; ei ! şi după aia, din fandaxie cade în ipohondrie. Pe urmă, firește, şi nimica mişcă." Conu Leonida are apetitul „discursului" (asemenea oricărui maniac politic, asemenea lui Farfuridi şi Caţavencu), simte nevoia unui public docil, care să-l aplaude. Acest *il Dottore* la pensie îşi găseşte în Efimiţa „publicul" său ; chiar dacă ea, foarte rar, îl ridiculizează, faptul nu schimbă cu nimic lucrurile, întrucît el nu realizează niciodată momentele de deriziune în care se află.

Conu Leonida este, probabil, cel mai stupid *Senex* din toată istoria teatrului, mai stupid chiar decît Dandanache : „partitura" sa este un şir neîntrerupt de inepţii şi confuzii ; „raţionamentele" sale sînt absurdităţi pure ; evidenţa nu-i tulbură teoriile, pentru el, faptele, prin ele înseşi, nu înseamnă nimic. În final, în ciuda clarificării lucrurilor, el are senzaţia triumfului ; singura lui reacţie la real este o veselie ineptă :

„S a f t a : Ştii, a făcut oamenii chef, c-aseară a fost lăsata secului.

E f i m i ţ a : (înseninîndu-se şi prinzînd limbă, către Leonida, cu umor) A fost lăsata, secule !

L e o n i d a : (îmbărbătat) Ei, vezi ? (plin de triumful teoriei) Tot vorba mea, domnule ! Omul, bunioară, de par egzamplu... etc., etc... (către cocoana.) Văzuşi ?

E f i m i ţ a : (cu chef) Ei ! soro ! parcă ziceai că nu e voie de la poliţie să se dea cu pistoale în oraş ?

Scanned with OKEN Scanner

Leonida: (sigur) Apoi bine, nu vezi dumneata că aici a fost chiar poliția în persoană...

Efimița: Ei, bobocule, apăi cum le știi dumneata toate, mai rar cineva ! (aprinde lampa.)

(Amîndoi sunt foarte veseli. Safta rămîne încremenită văzînd răsturnarea odăii.)" (scena 5).

Conu Leonida este mai mult decît un descendent îndepărtat al bătrînului senil din mimus și din *commedia dell'arte*. Izolat cu totul de lumea reală, incapabil de a înțelege ceva, el are o teamă morbidă de orice semn al exteriorului care pătrunde în „temnița" lui. Pentru Leonida, lumea reală nu este decît o proiecție aberantă a „cugetărilor" sale : el este, în fond, un „idealist" ; în stupiditatea sa arogantă, el nu acceptă nici o supunere la real. Faptele și, mai ales, vorbele lui sînt de un donquijotism *sui-generis* : o caricatură a gustului pentru aventură, o ineptă sfidare a realului, un ciudat sentiment al „triumfului" în momentele în care este învins. Conu Leonida pare rezultatul unei metamorfoze care a denaturat structurile umane normale. El poate fi considerat un „strămoș" al lui Gregor Samsa, al lui Vladimir și Estragon, așa cum, împreună cu Efimița, anunță cele două cupluri din *Cîntăreața cheală*.

Tot un Senex este și Dandanache. Într-un anumit fel, senilitatea lui e mai evidentă decît la Conu Leonida, accentuată de decrepitudinea biologică a personajului. Somnolența candidatului de la centru nu este o consecință a oboselii, ci o manifestare a senilității, la fel, confuzia pe care o face mereu între Tipătescu și Trahanache. Dandanache este însă mai bine adaptat mediului social, el știe să profite de împrejurări și niciodată n-ar ceda „idealismului" lui Conu Leonida în defavoarea „faptei". Dacă Leonida este inofensiv, chiar bonom, Dan-

Scanned with OKEN Scanner

danache este agresiv și odios. Reacțiile și replicile sale de „paiață automată" dau personajului un anumit ritm și chiar o anume suplețe, dincolo de grotescul abundent care îl domină. Atunci cînd Caragiale vorbea despre rolul lui Dandanache ca despre o parte de „concerto obligato", înțelegea probabil vechimea personajului, valoarea lui dramatică de figură culminantă, care oferă o soluție comică superlativă (se știe că dramaturgul, pînă a-l „găsi" pe Dandanache, a oscilat între a-l „alege" pe Farfuridi sau pe Cațavencu), faptul că această figură comică este excesivă, o chintesență a stupidității și agresivității celorlalți doi candidați ; Dandanache a satisfăcut, în cel mai înalt grad, gustul pentru excesiv al lui Caragiale.

7. MIMUS SECUNDARUM PARTIUM

Cetățeanul turmentat și Catindatul sînt „nebunii" comediilor lui Caragiale. În cele două piese ei au un rol similar : fără a face propriu-zis parte din acțiune, o țin în loc sau o determină ; deși vin „din afară" și rolul lor este secundar (ei ilustrează tipul acelui *Mimus secundarum partium*), celelalte personaje sînt, într-un fel sau altul, dependente de Catindat și de Cetățeanul turmentat. Ei întrupează o străveche „nebunie mimică" și, în ciuda rolului lor secundar (conform tradiției, *Nebunul* nu are un rol principal în dramă), polarizează interesul comediei.

Dintre toți comentatorii teatrului caragialian, doar Paul Zarifopol și Mihail Sebastian au văzut importanța dramaturgică a Catindatului, acest adevărat *„deux ex machina"* comic. El intră neobservat în joc, aparent inutil, și la fel de neobservat iese din joc, dar el este cel

Scanned with OKEN Scanner

care precipită lucrurile ; Catindatul este un personaj de o simetrie perfectă : şi în ce-l priveşte, se verifică, încă o dată, remarca lui Caragiale despre superioritatea „tehnică“ a comediei *D-ale carnavalului* faţă de *O scrisoare pierdută*.

Catindatul este un „parazit“ la care, ca şi la Falstaff, predomină „*das Trinken*“. „Cuceritor“ de ocazie, insultat, maltratat, în final participînd la masa lui Nae Girimea şi a celorlalţi, în fond bonom şi de bun-simţ, el „joacă“ rolul „nebunului“ din teatrul tradiţional, confundîndu-se însă cu rolul său. Catindatul este un „nebun“ care şi-a pierdut *omul său dinăuntru*. „Nebun“ al unei lumi „nebune“, redusă la instinctele primare şi la reacţiile animalice, Catindatul se confundă cu masca sa, şi, în acest proces de alienare, el este singurul personaj care, după carnaval, nu-şi poate „lua înapoi hainele nemţeşti“, pentru că este singurul personaj care ar fi trebuit să fie „dublu“.

8. „FEMEILE VESELE“

Dintre toate personajele caragialeene, cele mai apropiate caracterologic de „schemele“ comice vechi sînt cele două personaje feminine din *D-ale carnavalului* şi, în mai mică măsură, Ziţa şi Veta, mai puţin primitive, mai legate de civilizaţia mic-burgheză.

Miţa e construită după „tiparele“ mimusului străvechi : vulgară, violentă, nu fără un anume farmec al comicului grotesc :

„M i ţ a : Pampon caută să te omoare... A ! dar pînă să-şi răzbune el, am să vă omor eu, eu ! pe Didina şi pe tine, şi pe mine !... (se trînteşte pe scaun, desperată şi isterică şi-şi ascunde capul în mîini).“ (I, 6)

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul ei este pur mimic : reacţiile excesive, limbajul „natural“, viaţa *publică* pe care o duce ; amantă a lui Crăcănel (deci o dată „vinovată“), în acelaşi timp, amanta lui Nae (deci a doua oară „vinovată“), ea face foarte mult caz de fidelitate.

Ca şi alte personaje ale comediilor, Miţa face parte din categoria păcălitorilor-păcăliţi : pitorescul ei nu se explică numai prin descendenţa mimică a personajului, ci şi, desigur, în mai mare măsură, prin meridionalismul ei balcanic şi apartenenţa la mica burghezie de mahala.

9. PEDAGOGUL

Paul Zarifopol observa că la fel „ca în *Justiţie* şi în *Art. 214*, suntem şi cu tablourile din *Şcoala română* — cum e titlul general sub care apar dialogurile lui Rostogan în *Moftul român* — în plin teatru“.

Tipul pedagogului ignorant şi pedant există în toate formele teatrului popular, ca şi la mulţi autori de la Philistion şi Petronius pînă la Molière şi Alecsandri. Hermann Reich cita o „glumă“ din Philistion (cunoscută, probabil, pretutindeni, pe cale folclorică) în care cineva pus pe glume îl întreabă pe un pedagog de ce nu predă şi arta cîntatului din ţiteră. „Nu ştiu să cînt din ţiteră“, îi răspunde pedagogul, la care celălalt întreabă din nou : „Atunci cum predaţi ştiinţele fără să le ştiţi ?“

Lampriscos, pedagogul lui Herondas, din comedia mimică *Pedagogul*, are deja trăsăturile care vor face celebru acest tip comic : ignoranţa, pedanteria, brutalitatea ; unul dintre mijloacele sale de „educaţie“ erau şi... vergelele. În farsa medievală franceză (ca, de altfel, şi în teatrul *karagöz*), pedagogul vorbea un fel de jargon. Monsiu Charles al lui Alecsandri este şi el o variantă a

Scanned with OKEN Scanner

pedagogului, cu ridicolul, pedanteria și jargonul său. Marius Chicoș Rostogan e un fel de sinteză, o concentrație excesivă a trăsăturilor tipului. „Combinație" între *il Dottore* și Pedagogul pedant, Rostogan vorbește și el în „sentențe" și „definiții", cu atît mai mult, cu cît meseria i-o cere. Toate definițiile sale pot figura în orice antologie a stupidității, definiția gramaticii, a muzicii, a liniei curbe sau a genului neutru : „*Pedagogul :* Neutru ! Neutru mai apoi, dacă-i calul masculin și iapa feminină, neutru-i catîrul, carele nu-i nici cal, nici iapă, nici măgar : e catîr, aghică corșitură, ghe îmbele jenuri, și mai gheparte pentru aceea se conzultă zoologhia, care-i o altă știință naturale, și doară *naturalia non sunt turpia !*"

Eruditul „pedagog absolut", cum îl numește Caragiale, își informează auditorii în „memorabila conferință didactică" prin care „și-a început cariera", că „numerele pare, reșpecktive cele cu soțiu, le-au invăntat Pitagora, iar mai apoi cele impare, reșpeckive cele fără soțiu, le-au invăntat Eratoskenes !".

Primitivismul agresiv al „metodei" sale și lipsa oricărei logici trec drept modernitate și logică pură. Adaptat la epoca și spațiul său geografic, Rostogan ilustrează limitările și servituțile unei societăți ale cărei ierarhii le consolidează în mentalitatea elevilor săi. Amuzant și, în fond, inofensiv la Alecsandri, pedagogul, devenit la Caragiale un instrument al unei clase, este odios ; ridicolul benign al lui „monsiu" Charles s-a transformat la Marius Chicoș Rostogan aproape în grotesc negru. Ignoranța, stupiditatea, violența, agresivitatea, aberația morală fac din pedagogul caragialesc o figură de coșmar, comparabilă, pînă la un punct, cu unele personaje din teatrul lui Jarry.

Scanned with OKEN Scanner

Acest tip comic merită o analiză specială, din două motive : pentru valoarea sa de „super-tip" comic (Senex sau Servus, Soldatul fanfaron sau soțul înșelat ș.a. pot deveni „clovni") și pentru că teatrul modern (Ionesco și Beckett, între alții : *Setea și foamea, Așteptîndu-l pe Godot*) l-a folosit adesea ca personaj reprezentativ.

Caragiale face de mai multe ori elogiul clovnului și al artei sale. Într-un articol cunoscut, *Cîteva păreri,* atrage atenția o comparație între actorul „vechi și experimentat, cu o reputație consacrată", care încearcă zadarnic toate mijloacele savante ale meșteșugului său pentru a impresiona publicul, și „un clovn nenorocit, cu făina groasă lipită pe sudoarea feții, cu atît mai zdrențăros și mai murdar, cu cît prin acoperișul sfîșiat al circului inundă din toate părțile lumina soarelui. Domnișoara, prima și ultima călăreață de forță a companiei, dă tircoale prin arenă pe veteranul ei armăsar alb, care numără atîtea succese. La un moment dat, curtizanul găsește prilej s-o ciupească de brațul ei foarte roșcat... Atunci mîndra călăreață îi trage un bobîrnac în nas, care pocnește ca un pistol... Îndrăznețul pedepsit a căzut și clasica bășică a făcut ecoul nasului ; înamoratul se ridică și pleacă obidit, ținîndu-se de amîndouă părțile lovite, plîngînd și strîmbîndu-se într-un chip oribil. Rîsul publicului e irezistibil..." Elogiul scenelor de clovni, înțelese, în același articol, ca un tot organic din care nu se poate suprima nimic, nu era, desigur, indiferent de „scenele de clovni" din propriile comedii.

La lectura comediilor sau în spectacol, rămîne uneori impresia de „circ" în înțelesul de artă specifică : din structura tipurilor comice, din *jocul* lor, chiar din ceea ce spun ele.

Scanned with OKEN Scanner

Impresia de „circ“ este întărită de momentele de „dresaj“ din unele scene cum sînt cele din *O scrisoare pierdută* dintre Zoe și Caţavencu, scene amintind, întrucîtva, deşi nu sînt similare, de scenele dintre Pozzo și Lucki :

„Zoe : D-le Caţavencu, fii bun, scrie-i, mă rog, votul acestui onest cetăţean. (Caţavencu stă pe loc) Te rog... (îi arată scrisoarea — reprimită de Zoe de la Cetăţeanul turmentat, n. n. — Caţavencu trece la masă, scrie un buletin și i-l dă Cetăţeanului turmentat). Îmi dai voie ? (ia buletinul) «Agamiţă Dandanache...» Bravo, d-le Caţavencu, eşti un om de bună-credinţă...“ ; iar trei replici mai jos, după această splendidă scenă mută :

„Zoe l-a condus (pe Cetăţean, n. n.) cu multă amabilitate pînă la ieşire ; se întoarce... și coboară încet și ţintă spre Caţavencu. La fiecare pas al Zoii, Caţavencu se îndoaie din încheieturi ; cînd ea s-a apropiat bine, se opreşte ţeapăn înaintea lui, el cade în genunchi.

Caţavencu : Iartă-mă, iartă-mă...

Zoe : (rîzînd) Scoală-te, eşti bărbat, nu ţi-e ruşine ! (cu ton aspru) Scoală-te !

Caţavencu : (sculîndu-se ruşinat) Iartă-mă...

. . . . . .

Zoe : Nu tremura ! Pe parola mea de onoare, eşti scăpat...

Caţavencu : Sărut mîinile... devotamentul meu...

Zoe : Cu o condiţie ! după alegere, o să fie o manifestaţie publică,... d-ta ai s-o conduci.

Caţavencu : (repede și supus) O conduc...

Zoe : D-ta o să prezidezi banchetul popular din grădina Primăriei...

Caţavencu : (asemenea) Prezidez.

Zoe : O să chefuieşti cu poporul...

Scanned with OKEN Scanner

Caţavencu : (acelaşi joc) Chefuiesc...

Zoe : Şi o să vii aici cu toţii, să saluţi, în numele alegătorilor, pe deputatul ales şi pe prefect...

Caţavencu : Da.

Zoe : Ne-am înţeles ?

Caţavencu : Da..." (IV, 8, 9)

Ca „super-tip" comic, „clovnul" capătă la Caragiale diverse întrupări. Una dintre acestea este Catindatul — un personaj de o candoare şi de o „idioţenie" pur clovnească. Structural el este, cum am mai spus, un *moros,* un *stupidus,* comparabil cu oricare din nesfîrşitul şir de „nebuni" din teatrul tradiţional, descinzînd din acel, pomenit deja, *Mimus secundarum partium.* Charles Magnin oferă unele dovezi despre înrudirea, chiar amestecul jocurilor de circ cu cele scenice. Hermann Reich afirmă chiar că „scenele cu clovni îşi au originea în vechea comedie mimică".

Textul celor cîteva scene între Catindatul şi Iordache este una dintre dovezile cele mai evidente pentru înrudirea dintre ceea ce numea Charles Magnin *ludi scenici* şi *ludi circenses :*

„Iordache : A ! d-ta eşti de la percepţie ?...

Catindatul : Da, catindez pînă la o vacanţă. Nu e vorba, am cu ce trăi ; am parte în bogasierie la Ploieşti ; îmi trimite parale Nenea Iancu ; dar ştii, oricît poţi zice, trebuie pentru ca să-ţi faci o carieră ca tînăr...

Iordache : Mai e vorbă...

Catindatul : A ! eu aş fi avut parale multe, dacă nu mă-ncurcam în tratăţie de amor pe vremea războiului. O iubeam, o iubeam... şi ea mă traducea... cu un ofiţer de itindenţie.

Iordache : Ei, ş-acuma ?

Scanned with OKEN Scanner

Catindatul: Acuma.. nu-ţi spui? catindez la percepţie (mîhnit). Dar catindez de mult... Ştii, catindezi azi, catindezi mîine, o lună, două, trei, un an... Bine, pînă cînd? Nu zic să mă facă ajutor, ori reghistrat, domnule, dar măcar acolo ceva.

Iordache: Adică să te înainteze.

Catindatul: Măcar un copist de clasa doua.

Iordache: Şi acum cîtă leafă primiţi în mînă.

Catindatul: Nu ţi-am spus că sînt catindat? Nimic, de doi ani de zile, nimic (şade).

Iordache: Nimic?

Catindatul: Nimic.

Iordache: Dar... reţinere nu vă face?

Catindatul: Asta, ce-i dreptul, nu...

Iordache: Tot e bine..."

Apoi, Catindatul, venit să-şi „trateze" măseaua, vrea să plece:

„Iordache: Stai, domnule!...

Catindatul: Nu mai pot... e tîrziu... am treabă la canţilerie, am o groază de avizuri de făcut..." (I, 3)

În final, după carnaval, el este singurul personaj grăbit să revină la hainele sale de lucru:

„Catindatul: ...Cu costumul ăsta de turc nu mă pot duce să-mi iau hainele mele. Nenea Iancu m-a căutat la bal, o să mă caute, o să m-aştepte acasă... Cum să dau eu ochii cu Nenea Iancu aşa turc? ...Mă ia la Ploieşti, îmi zdrobeşte cariera la percepţie.

Iordache: Aş! Vorbă!

Catindatul: Şi nu-mi poci lua înapoi hainele nemţeşti, nu mă poci duce mîine dimineaţă la canţilerie...

Iordache: Ei, o să lipseşti o zi, ce lucru mare! tot zici că nu primeşti leafă...

Scanned with OKEN Scanner

Catindatul: Mă destituie, nu se poate să lipsesc." (III, 4)

Catindatul ilustrează condiția clovnului și prin întîmplările sale. Ca toți clovnii, el nu dezminte una dintre trăsăturile tradiționale ale tipului — pasiunea erotică. Desigur, „donjuanismul" Catindatului este și el caricat :

„Catindatul: Lucrează strașnic magnetismul... Și am să tachinez astă seară !... da, am să tachinez !... pe toate am să le tachinez ! (merge cam șovăind la o oglindă în stînga să-și dreagă miza)." (II, 1) Gestul e identic cu al clovnului tradițional, indicînd o anumită „cochetărie" care intră în definiția tipului. Pantomima Catindatului este foarte asemănătoare cu cea a clovnului : el își *joacă* replica, o exprimă și în gesturi (gestul cu tocul de scris), după cum unele indicații scenice cuprind mișcări clovnești : „Catindatul bea rom, suflă mereu de căldură *și se uită cînd pe o parte, cînd pe alta la Didina*" (II, 2 ; s. n.). Uneori el își susține „partitura" singur, asemenea unui clovn în arenă : „... I-am dat de leac !... Vezi ce e cînd nu știe cineva ?... Era aproape de mintea omului ; durerea devine din măsea, măseaua devine din răceală, răceala devine din frig ! — din cald devine că nu mai e frig ; dacă nu mai e frig, va să zică răceala se duce și vine căldura ; a venit căldura, a trecut durerea... (Chelnerul vine). Par egzamplu ... (pune mîna la falcă), lucrează magnetismul... arde... foc..." (II, 1).

Tot un „clovn" este și Cetățeanul turmentat. El păstrează ceva din onestitatea și bonomia clovnului tradițional : după cheful cu Nae Cațavencu, vrea să ducă scrisoarea „andrisantului" ; situația este clovnească, pentru că el vine să aducă o scrisoare pe care n-o mai are. Apariția lui în scenă este, cu excepția celei în care resti-

Scanned with OKEN Scanner

tuie Zoiei scrisoarea, nedorită de ceilalţi : Cetăţeanul turmentat este bruscat, insultat, înşelat, deşi el nu bruschează, nu insultă şi nu înşeală pe nimeni. Într-o scenă din actul al III-lea, el apare în postură de bufon public :

„Cetăţeanul : (care de la intrare, a venit şovăind pînă la mijloc şi s-a turnat pe un scaun în faţa tribunii, se scoală şi ridică mîna). Şi eu ! (sughite) şi eu sunt ! (şovăie şi iar se toarnă pe scaun. Rîsete în fund, rumoare în faţă).

. . . . . .

Cetăţeanul : (se scoală şovăind şi ridică mîna) Şi eu sunt ! (sughite rău ; rîsete, rumoare).

. . . . . .

Cetăţeanul : (sughiţînd) Mă cunoaşte d. Nae... (arată pe Caţavencu) Ciocplopedică... (rîsete, rumoare).

Caţavencu : (nervos) Ce ?

Cetăţeanul : Română !... (rîsete ; sughite) Aurora !... (sughite ; rîsete, rumoare din ce în ce mai mare).

Trahanache : (nervos şi el, către adunare, clopoţind) Faceţi tăcere, stimabile !... (către Cetăţeanul turmentat) Cum ?

Cetăţeanul : (şovăind) Cioclopedică ! (sughite) Comportativă ! (sughite) Iconomie ! (sughite) Soţietate, care va să zică... (rîsete şi rumoare mare)“. (III, 6)

Este de observat că deşi Cetăţeanul e mereu turmentat, limbajul său e mai puţin incoerent decît al altor personaje : el este, dintre toţi „clovnii“ lui Caragiale, cel mai aproape de bunul simţ al clovnului tradiţional.

Una dintre cele mai frecvente tehnici ale lui Caragiale e aceea a *cuplului,* împrumutată din vechea comedie şi paiaţerie. Dramaturgul o foloseşte, de cele mai multe ori, pentru un necesar echilibru dramatic.

Scanned with OKEN Scanner

Geneviève Serreau remarca diferența de temperament și de „funcție" dintre protagoniștii scenelor cu clovni : primul Zanni din *commedia dell'arte,* irascibil și activ, confruntat cu cel de al doilea Zanni, buimac și pasiv : este opoziția tradițională dintre Clovnul alb și August ; un anume motiv, de regulă cel mai puțin important, provoacă reacții opuse la unul și la celălalt : această contradicție, această neînțelegere fac ca motivul comic să avanseze, să ricoșeze, să se îmbogățească de jocuri diverse, de *qui-pro-quo*-uri, de *i lazzi*[10].

Diferența de temperament în cazul cuplurilor lui Caragiale este evidentă :

a) — Dumitrache : greoi, „orb", violent ;

— Ipingescu : întrucîtva mai „sprinten", pare că vede, pare că înțelege :

b) Leonida : atotștiutor, important, imperativ, belicos, „filozof", fără umor ;

— Efimița : în toate sensurile, opusă lui ; acest cuplu este singurul care păstrează „schema" tradițională : un *stupid* și un *derizor ;*

c) — Farfuridi : volubil, impulsiv, activ, violent, „curajos" („Trebuie să ai curaj ca mine ! spune el, trebuie s-o iscălești : o dăm anonimă !") ;

— Brînzovenescu : tăcut, ponderat, întrucîtva pasiv, fricos, ca și în cazul Efimiței, creat ca un „fundal" pe care evoluează cel dintîi ;

d) — Pampon : puternic, ofensiv, important, posesiv, dur, aparent insensibil ;

— Crăcănel : slab, defensiv, temător, „hipersensibil" („...nu pot să mă stăpînesc ! zice el, mi-e naturelul simțitor..."), „paseist" (se complace în a-și reaminti „aventurile" sale de „halima").

Scanned with OKEN Scanner

Dintre toate cuplurile de „clovni", cuplul Pampon-Crăcănel e cel mai apropiat de acela al clovnilor tradiționali : ca structură, contrast, pantomimă și chiar ca „text". Iată o parte din „scenariul" acestui superior spectacol de „paiațerie".

La început, cei doi sînt adversari din confuzie. Plecat din frizeria lui Girimea, Crăcănel revine cîteva minute mai tîrziu, după „întîlnirea" cu Pampon, pe care o relatează :

„C r ă c ă n e l : (intrînd furios, cu pălăria stricată și tăvălită. Iordache se dă la o parte) A ! asta nu, asta nu poate să rămîie jos !... Ai mai pomenit d-ta una ca asta, d-le ?

I o r d a c h e : Ce, d-le ?

C r ă c ă n e l : D-le, adineaori știi că am plecat de aici.

I o r d a c h e : Da.

C r ă c ă n e l : N-apuc s-ajung în colț și auz pe urmele mele : «Pst ! pst ! Bibicule !» Pe mine mă cheamă Telemac, Mache, nu mă cheamă Bibicul. Îmi văz de drum... Iar : «Pst ! pst ! Bibicule !» Eu merg înainte... Cînd mă pomenesc că m-apucă cineva pe la spate de guler. Mă întorc. Zice : «Te faci că n-auzi, Bibicule, ai ?» Eu zic : «Nu mă cheamă Bibicul, d-le, mă cheamă Telemac, Mache». «Bibicule, zice el, deodată ; ești un mizerabil ! ai făcut un abuz mare ; ai înșelat o femeie, dar ai a face acuma cu un bărbat. De mult te caut. Avem să ne răfuim amîndoi. Acu nu-i vreme, dar pînă una, alta, ca să știi cu cine ai a face, poftim o arvună !...» N-apuc să răspunz, domnule, și șart ! part ! trosc ! pleosc ! patru palme : îmi turtește pălăria și mi-o aruncă cît colo. Pînă să mă plec s-o ridic, infamul se suie într-o

trăsură şi pleacă... Chem sergentul... Nimeni !... A ! dar trebuie să ştiu cine este dobitocul ăsta smintit... trebuie să ştiu ! Cum îl cheamă... ; chem poliţia, fac scandal !..." (I, 11)

La reapariţia lui Pampon, întreg apetitul epic (frecvent şi la „clovnii" lui Caragiale) şi toată „vitejia" lui Crăcănel pier ; înaintează, „un pas spre Pampon, făcîndu-şi inimă şi voind să-i dea fiori..." Urmează o goană clovnească printre mobile şi fuga din scenă a lui Crăcănel. În scena confruntării din bal, „istoria" se repetă : Pampon, în continuare fioros şi agresiv, Crăcănel — dezvinovăţindu-se, apărîndu-se.

Scena clasică a clarificării este un superlativ al artei clovnului :

„P a m p o n : Iacătă-l biletul ! (Crăcănel se apropie să vază biletul. Pampon îl apucă cu mîna stîngă şi cu dreapta îi arată hîrtia) A ! vrei să mă-nşeli ? (îl zguduie).

C r ă c ă n e l : (sfîrşindu-se de la inimă, se moaie din balamale şi cade pe un scaun.) Miţa ! m-a tradus ! apă ! apă !... Mangafaua... eu... eu sunt !

P a m p o n : Mangafaua ?

C r ă c ă n e l : Da, Mangafaua !... eu... A opta oară tradus. (ridicînd mîinile la cer) Este cu putinţă, domnule ?

P a m p o n : A opta oară ? (şade lîngă el).

C r ă c ă n e l : (dezolat) Nu ţi le mai spui p-alelalte, că sunt halimale, domnule, numai una să ţi-o spui, al şaptelea caz de traducere... în vremea războiului...

P a m p o n : Cu un muscal ?

C r ă c ă n e l : (plin de obidă) Nu m-ar fi costisit atîta să fi fost cu un muscal, fiindcă eu eram de la început pentru convenţie... ştii, muscalii luptau pentru

Scanned with OKEN Scanner

cauza sfîntă a eliberării popoarelor creştine de sub jugul semilunii barbare... Dar cu un neamţ, domnule !...

P a m p o n : Ei, şi ?

C r ă c ă n e l : (plîngînd) Am plîns, cum plîng şi acuma, căci eu ţin mult la amor ; am plîns şi am iertat-o... pe urmă am prins-o iar, şi iar am plîns şi iar am iertat-o ; nu de multe ori, dar cam des... aşa de vreo cinci şase ori... Ce-mi ziceam eu ? Vorba d-tale : femeia ! ochi alunecoşi...

P a m p o n : Inimă zburdalnică !..."

Povestea lui Crăcănel continuă pe acelaşi ton ; în finalul „halimalei" sale, eroul nostru se înrolează „volintir" în garda naţională. Revenind la povestea recentă, plînge din nou :

„P a m p o n : (cu tărie) Nu mai plînge, nu şade frumos, un volintir ca d-ta...

C r ă c ă n e l : Dacă nu pot să mă stăpînesc ! mi-e naturelul simţitor...

P a m p o n : Trebuie să-l găsim ! Nu plînge, nu-i frumos ! un volintir ! Trebuie să-l regulăm pe Bibicul... Auzi d-ta ? două !

C r ă c ă n e l : Cum să-l găsim ?

. . . . . .

P a m p o n : Lasă-mă pe mine, să vezi cum îl înhaţ eu ! Aide... nu plînge : eşti volintir ! pune-ţi masca, şi aide ! (îşi pune masca).

C r ă c ă n e l : Miţa ? Miţa ?... (hotărît) Nu !... o mai iert acum, dar dacă s-o mai întîmpla încă o dată... hotărît mă însor ! (îşi pune masca)." (II, 9).

În sfîrşit, cei doi, deveniţi prieteni, sînt arestaţi, eliberaţi, în cele din urmă, „lămuriţi" în aventura lor, mulţumiţi, dar, de fapt, din nou înşelaţi. Finalul este din nou clovnesc :

Scanned with OKEN Scanner

„N a e : ...Ehei ! Salutare, neică !

P a m p o n : (vesel, strîngîndu-i mîna) Salutare și frăție !

C r ă c ă n e l : (vesel, dar solemn, îl apucă de mînă) Mersi, neică ; ești un bărbat, drept să-ți spui, nu că ești frizer, dar ești galant.

P a m p o n : Da, foarte galant !

C r ă c ă n e l : Ne-ai făcut și mie și prietinului mare bunătate : amîndoi o să-ți rămînem foarte recunoscători de cîte ai făcut pentru noi (îi strînge mîna călduros).

N a e : N-aveți de ce ! îmi pare rău... datoria : se întîmplase la mine-n casă...

P a m p o n : 'Aida ! de ! nu ! ce-i drept e drept, neică, ai făcut mult pentru noi...

C r ă c ă n e l : (vesel) Și care va să zică, bibicul erai d-ta, 'ai ? bată-te să te bată !

N a e : Vezi bine !

C r ă c ă n e l : Și Mangafaua nu eram eu ?

N a e : Aș, Mangafaua era unchiul fetii, epitropul.

C r ă c ă n e l : Bată-te să te bată (rîde)..." (III, 7)

Există aici cele mai multe elemente ale artei clovnului : bastonadele, *pui-pro-quo*-ul, confuziile care abundă, masca, pasiunea erotică, lacrimile, bonomia, chiar singurătatea, pentru că, de pildă, Crăcănel ilustrează, chiar dacă la modul grotesc, singurătatea bufonului.

Cuplul comic este menținut și în unele proze. În *La Paști*, de exemplu, o bucată cu un remarcabil ritm teatral, nu sînt, de fapt, două personaje ; Lache își găsește jumătatea sa întregindu-se. Că amicul este tot Lache o probează faptul că el nu are nume, că este un ecou al cuvintelor lui Lache, că face ceea ce face Lache, că este îmbrăcat asemenea lui Lache. Lache pare un clovn exersînd în fața oglinzii. Impresia de „circ"

Scanned with OKEN Scanner

vine din toate acestea, ca și din gratuitatea acțiunii celor doi, din grația și, în același timp, mecanica (automatismul) mișcărilor lor, din gravitatea cu care fac lucrurile cele mai stupide. Lache „cel dublu" pare un strămoș al lui Buster Keaton și amintește de celebra „rețetă" comică dată de Eugène Ionesco : „un joc burlesc pe un text grav, sau un joc grav pe un text burlesc".

Farsa *Conu Leonida față cu reacțiunea* este un scenariu (pantomimă și textul replicilor) cu doi clovni „răi" ; incoerența e aici în stare pură : personajele afirmă de la o frază la alta exact contrariul celor spuse mai înainte. Uneori, una și aceeași frază e un nonsens absolut. De fapt, personajele nu vorbesc, *sînt vorbite* : mecanismul limbajului, dereglat, le *joacă* asemenea unor păpuși. Cu Leonida și Efimița, clovnul începe aventura sa absurdă în literatura modernă, aventură al cărui punct culminant pare a fi marcat de Vladimir și Estragon.

Există, desigur, un specific, al „clovnului" caragialian. Pentru Anna Colombo, Catindatul, de pildă, este un „tipo perfetto dello «stupido» caragialesco..." Acest tip apare în comedii, cum am văzut, în diverse variante, de la Dumitrache și Leonida, la Dandanache și Crăcănel.

Caragiale păstrează clovnul ca personaj comic și semnele distinctive ale costumului comic — pălăria și bastonul, dar modifică natura personajului. În evoluția clovnului din arta circului la Shakespeare, pînă la Samuel Beckett, Caragiale marchează un moment de cotitură. În paiațeria tradițională, rolul paiaței era un rol „fix". Prințul Hamlet le spunea actorilor trupei ambulante, în trecere pe la Curtea Danemarcei : „Iar acei care joacă rolul paiaței să nu adauge nimic rolurilor".

Scanned with OKEN Scanner

Foarte rar integrat în acțiunea propriu-zisă, clovnul era, la Shakespeare, mai curînd *cineva din afară*. La Caragiale, el își pierde alura sa „atemporală" și „asocială", este asimilat lumii sociale, el devine *cineva dinăuntru* : Leonida și Dandanache, Farfuridi și Brînzovenescu, Cetățeanul și Catindatul sînt, în primul rînd, oameni sociali. Caragiale păstrează „nebunul" care spune adevăruri, dar îl integrează în materia piesei ; el nu mai pare „lipit" de celelalte personaje, ca în comedia tradițională, unde *se știa* că este „nebun". Cetățeanul turmentat este singura excepție de la această regulă : despre el *se știe* că este „nebun".

Stupidul caragialian „moștenește" din teatrul comic popular o anume vitalitate și violență, un gust al mișcării gratuite și apetitul pantomimic. Pantomima e însoțită, uneori, de o subtilă mișcare a sufletului și a cuvîntului. În bal, înainte de a fi convins că-l găsește pe Pampon, Crăcănel este sfidător, amenințător : glasul și cuvîntul îi sînt puternice. Apoi, cînd apare Pampon, reculează pe jumătate, nu mai spune : „Eu sînt Bi-bi-cul", ci : „Da, Bibicul, nene Iancule..." ; cînd Pampon este „gata să se repează", din toate acestea a mai rămas doar : C r ă c ă n e l : (potrivindu-se să-și ia vînt de scăpare) Da, nene Iancule..."

Clovnul tradițional era un personaj dedublat : „nebunia" lui era adesea o *mască ;* dincolo de burlesc și de caricatură, umanitatea sa era intactă. La Caragiale, tipul e „simplificat" la maximum : el își pierde dubla lui natură și păstrează numai aparența bufonului, uneori absurdă, care devine natura sa adevărată. Această „simplificare" (o stilizare extremă prin caricatură) a naturii clovnului atinge adesea adîncimi nebănuite, care indică un abis al naturii umane mecanizate ; personajul devine o

Scanned with OKEN Scanner

păpușă mecanică : el nu mai reacționează diferențiat, divers, în funcție de diversitatea stimulilor externi și interni ; el este adesea *posedat* de limbaj (Leonida, Farfuridi, Cațavencu ș. a.) sau de unele gesturi pe care, uneori, le face fără vreo motivare logică aparentă, ca în finalul comediei *O scrisoare pierdută* : „Grupurile se mișcă. Toată lumea se sărută, gravitînd în jurul lui Cațavencu și lui Dandanache, care se strîng în brațe în mijloc. *Dandanache face gestul cu clopoțeii.*“ (S. n.).

În evoluția seculară a clovnului, Caragiale marchează un moment de cotitură : el „rupe“ clovnul în două și reține numai o parte a lui. „Clovnul“ caragialian este un clovn mutilat : masca grotescă, agresivă, denaturează sau ucide umanitatea sa ; masca grotescă se suprapune, se confundă cu personajul însuși, devine personajul însuși. Într-o lume în care individul este redus la un simplu mecanism, într-o lume în care se instaurează incomunicabilitatea și izolarea, clovnul nu-și mai poate păstra dubla sa natură. Vladimir și Estragon au conservat cealaltă „jumătate“ a clovnului. Vechea lui unitate se va putea reface numai atunci cînd (numai dacă) cele două jumătăți ale sale, „clovnul“ caragialian și „clovnul“ beckettian, se vor putea apropia.

Sintetizînd, specificul „clovnului“ caragialian se constituie astfel :

— el nu continuă să fie întrucîtva detașat de restul personajelor comediei, ci primește un rol social : „clovnul“ devine politician, negustor, funcționar sau soldat ;

— în unele cazuri, pierde caracterul său „dublu“ : aparența grotescă devine esență ;

— ca urmare, stupidul păstrează facultatea de a produce rîsul, dar rîsul însuși este altul : aparent mimic,

rîsul acesta încetează să mai fie cathartic la modul tradiţional. Uneori, stupidul caragialian se învecinează cu dramaticul : Conu Leonida, Crăcănel.

Faptul că cele mai multe personaje din comediile lui Caragiale descind din vechile tipuri comice — ceea ce explică, între altele, vitalitatea şi prospeţimea lor astăzi — nu diminuează valoarea lor de epocă. Asemenea lui Shakespeare, Caragiale a înţeles că vechile tipuri comice trebuie adaptate, trebuie modificate în consens cu epoca şi cu locul în care reapar : nu altfel a procedat Aristofan. Am văzut că *Servus* şi *Senex, Stupidul* sau *il Dottore* au şi o funcţie socială specifică ; mai mult, istoricii epocii pot constata că, de pildă, Caţavencu nu reprezenta opoziţia, ci o fracţiune în interiorul aceleiaşi grupări politice : faptul poate fi, desigur, interesant, dar cu totul inutil în ce priveşte evaluarea estetică a comediei.

Adaptarea vechilor tipuri comice nu presupune, aşa cum s-a putut observa, o trădare a trăsăturilor lor definitorii, dar nici o calchiere a lor, ci, mai curînd, o *metamorfoză*. Un exemplu : moros, mimus calvus, Karagöz sau Pulcinella aveau, ca semn distinctiv, o deformare de ordin fizic : nasul enorm, calviţia, cocoaşa ş. a. Deformarea fizică există şi la personajele lui Caragiale, dar ea este mai mult interioară şi angajează sau este accentuată de o deformare psihică sau intelectuală : miopia, senilitatea, imbecilitatea.

Sugestia de *carnaval,* pe care o impune ultima comedie a dramaturgului, indică, metaforic, încă o dată, descendenţa personajelor sale : ele sînt vechi „măşti comice", adaptate la specificul unei epoci, dar nu mai puţin „măşti comice". Shakespeare, Molière, Goldoni, Nestroy nu au făcut altfel.

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale a istoricizat vechile tipuri comice ; în ciuda „atemporalității" lor, ele sînt asimilate unui stil social, menținînd-și totodată valoarea lor supratemporală. Această istoricizare s-a produs nu numai în sensul strict al epocii, ci, uneori, și în sens profetic : „păpușa mecanică" automatismul reacțiilor personajelor, degradarea naturii umane, toate acestea anunță dezvoltări literare și teatrale moderne care devin mai evidente odată cu opera lui Alfred Jarry. În acest sens, nu mai găsim în opera lui Caragiale ca, de pildă, în cea a lui Goldoni, o anume contradicție între sensul comicului, adesea cu aderențe la ideile luminismului, și *neangajarea* unora dintre figurile sale comice, împrumutate din *commedia dell'arte*, fără prea multe modificări.

Prin structura personajelor sale, prin natura comicului său, Caragiale este unul dintre dramaturgii care deschid o epocă nouă în istoria teatrului și unul dintre „profeții" *teatrului nou.*

Scanned with OKEN Scanner

Partea a III-a

STRUCTURA DRAMEI. PERSONAJUL. LIMBAJUL

Opinia lui G. Călinescu despre comicul „enigmatic" al lui Caragiale este una dintre cele mai profunde privitoare la opera dramaturgului. Probabil că nici un alt mare autor nu a fost contestat ca autorul *Scrisorii pierdute*. Presa și publicul epocii au primit, adesea, cu neînțelegere sau chiar cu ostilitate teatrul său. Comentatori avizați ca Slavici, Ollănescu-Ascanio sau Gherea au făcut doar rareori excepție de la această „regulă". Într-o scrisoare deschisă către redactorii ziarelor din București (22 aug. 1888), Caragiale însuși scria : „...eram și sunt unicul autor dramatic fluierat..." Comediilor li se reproșa tematica, intriga, monotonia acțiunii, stereotipia personajelor, comicul „gros", scenele „de circ", „trivialitatea", „imoralitatea" etc. În ce privește drama *Năpasta*, Gherea rezuma obiecțiile criticii astfel : „stratul social descris de Caragiale e fals descris ;... Intriga dramei e imposibilă... Anca nu e deloc țărancă... Stările psihice ale lui Dragomir sunt greșite ; acțiunea e fără tărie și lipsită de logică..." De asemenea, mulți regizori, de-a lungul vremii, au denaturat spiritul și stilul teatrului lui Caragiale. Fie că n-au cunoscut, fie că au ignorat

Scanned with OKEN Scanner

concepţia dramaturgului despre teatru, unii dintre ei au acordat o atenţie disproporţionată cuvîntului, replicii, *literaturii* deci, împotriva opiniilor lui Caragiale însuşi. Cel mai tipic exemplu este cartea lui Sică Alexandrescu şi Radu Beligan, *Caiet de regie pentru „O scrisoare pierdută"*, unde, în loc de o *punere în scenă,* la care să colaboreze „toate artele" (potrivit opiniei dramaturgului), ni se oferă aproape o nouă piesă : multe replici sînt dezvoltate în altele (aparţinînd lui S. A. şi R. B.), nu numai pe linia sociologismului, dar deservind spectacolul însuşi : regizorul a lărgit locul şi rolul cuvîntului pe care Caragiale le limitase ; nimic despre pantomimă, mimică, ritmul mişcării scenice, costume etc.

Multe dintre comentariile şi analizele, din epocă şi de după aceea, asupra comediilor ocoleau tocmai estimarea lor estetică. Paul Zarifopol remarca faptul încă acum jumătate de secol : „Se pare că în faţa operelor de artă asociaţiile cele mai lăturalnice năvălesc cu o grabă singulară, ca şi cum mintea caută cu toată puterea pretexte pentru a scăpa de atitudinea specific estetică. Valorile estetice sînt cele din urmă diferenţiate în conştiinţa civilizată ; această diferenţiere este adesea nestabilă, şi arta-i lesne confundată cu tot felul de pretinse rude ale ei." Dar chiar în cazul unor comentarii în sfera esteticului, de cele mai multe ori erau neglijate categoriile dramatice, uneori independente de cele estetice.

Comentatorii filozofi de tipul lui Maiorescu încercau clasificarea operelor şi extragerea normelor estetice generale din analiza lor, ceea ce trăda „perplexitatea spiritului abstract faţă cu iraţionalul specific formelor autentic estetice, care nu se nasc din definiţii, nu tind la concluzii, n-au nici un înţeles conceptual" (Zarifopol).

Scanned with OKEN Scanner

Fără a fi prea explicit în epocă, motivul şocului pe care l-au produs comediile lui Caragiale a fost, desigur, *noutatea lor*. Astăzi, în urma tuturor dezvoltărilor teatrului european modern, noutatea teatrului caragialian este mult mai evidentă. Horia Petra-Petrescu a simţit, în parte, această noutate, dar nu a avut toate elementele necesare pentru a o încadra într-un sistem dramatic şi pentru a o raporta la nivelul comediei europene a secolului al XIX-lea. El observa doar că la Caragiale dragostea nu este niciodată curată, că nu se face elogiul căsătoriei legitime şi că toate acestea nu sînt condamnate, ca în *Gabrielle* de Augier, şi nici nu provoacă lacrimi, ca în *Le père de famille*.

Unul dintre puţinii contemporani ai dramaturgului care au înţeles noutatea şi originalitatea comediilor a fost I. Suchianu : opinia sa a fost însă, desigur, mult ameliorată de faptul că el rememora evenimentele după aproape cincizeci de ani de la premiera *Scrisorii pierdute* : „*O scrisoare pierdută* nu era orice piesă, ci cea mai originală lucrare dramatică din toate punctele de vedere şi ca temă, şi ca moravuri, şi ca persoane, şi ca limbă, şi ca tehnică teatrală, şi ca acţiune vie, repede, à la Labiche, autorul lui favorit..." Se poate vedea că singura apropiere cu Labiche (mult exploatată mai tîrziu de diverşii comentatori ai comediilor) e cea privitoare la vivacitatea mişcării scenice. Cît priveşte tehnica teatrală (la care se referea şi Caragiale într-o scrisoare din 1884 către Missir) şi noutatea personajelor şi a limbii, Suchianu nu se explică, simte însă că nu este vorba despre ceva *déjà vu*. Originalitatea este, prin ea însăşi, polemică. „Originalitatea — scrie Zarifopol — nu se afirmă întreagă decît prin opunere faţă cu o tradiţie, şi această opunere trebuie să se facă în cît mai deplină

Scanned with OKEN Scanner

cunoştinţă de cauză. Nu-mi închipui că poate fi indiferent pentru un artist, oricare i-ar fi capacităţile, să cunoască numai dramaturgia lui Labiche sau numai lirica lui Schiller : producţia lui nu poate să nu sufere din faptul că el, cu îndărătnic şi uşuratic dispreţ faţă de «noutăţi», se închide în marginile unei prea sărăcăcioase tradiţii."

Afirmaţiile lui Zarifopol sînt, în acelaşi timp, exacte şi inexacte. Am văzut că dramaturgul respinge drama verbală (Schiller, Hugo) în favoarea marelui teatru (Shakespeare, Molière ş.a.). Tradiţia comediei populare şi culte n-a fost nicidecum o „temniţă" pentru el : Caragiale a revenit la acele valori şi modalităţi comice vechi necesare *saltului* pe care arta sa trebuia să-l facă dincolo de reţetele şi automatismul comediei postromantice. Citam, la un alt capitol, opiniile cîtorva dintre marii oameni de teatru din ultima sută de ani care concepeau reteatralizarea teatrului şi ca pe o întoarcere la formele şi mijloacele de expresie specifice artei dramatice, ca pe o revenire la origini. Tradiţia străveche a oferit o şansă originalităţii lui Caragiale.

Autorul *Scrisorii pierdute* a cunoscut şi a preţuit teatrul lui Labiche, dar în afara unor fapte exterioare, remarcate de nenumărate ori, şi devenite locuri comune ale exegezei caragialeene, comediile sale sînt opuse, în toate sensurile, celor ale dramaturgului francez : ca structură, ca stil, ca personaje, ca semnificaţie a comicului. Caragiale rupe cu tradiţia comediei verbale spumoase, „epidermice", de o remarcabilă profesionalitate, dar de un comic adesea superficial. Caragiale este unul dintre primii mari dramaturgi moderni care indică una dintre necesităţile fundamentale ale teatrului european

Scanned with OKEN Scanner

de la sfîrșitul secolului al XIX-lea : întoarcerea la sursele prime ale artei scenice.

Este adevărat că dramaturgul român a manifestat o anume rezervă, sau chiar un refuz categoric față de opera a trei mari autori care atunci reprezentau noul în teatrul continentului : Ibsen, Strindberg și Maeterlinck. Pe cel din urmă l-a ironizat și l-a parodiat. Faptul este surprinzător în cazul unui spirit atît de receptiv și de mobil ca al lui Caragiale și nu se explică suficient prin multdiscutatul „conservatorism" al dramaturgului. În ciuda acestui refuz, este interesant de văzut că I. L. Caragiale a inovat în același sens în care au făcut-o Ibsen și Maeterlinck, Cehov și Strindberg. Independent de ei și împreună cu ei, dramaturgul român participă la un complex proces de restructurare a dramei, de autonomizare a teatrului. Artistul Caragiale a inovat împotriva unora dintre propriile sale convingeri : logica artei s-a dovedit, încă o dată, independentă de logica opiniilor literare.

Necesitatea evaluării teatrului caragialian în contextul literaturii europene a apărut încă în epocă. Relația Caragiale — Henri Monnier, de pildă, există, pentru prima dată, în cronica lui Claymoor din *L'Indépendance roumaine* la spectacolul cu *O scrisoare pierdută*. Mai tîrziu, G. Călinescu vorbea despre „prudhommismul" dramaturgului român. Relația este mai mult una de suprafață, cei doi autori fiind, în fond, profund deosebiți : pentru a oferi un exemplu, ceea ce la Monnier era doar o caricatură bonomă și deci inofensivă devine la Caragiale revelația absurdului și a abisului existențial.

Un cronicar anonim din Iași (în *Lupta*) îl socotea pe autorul *Scrisorii pierdute* tributar lui Gogol și Sar-

Scanned with OKEN Scanner

dou, fără „abilitatea" din *Les pattes de mouche* a celui din urmă. Au mai fost citate și multe alte nume : tragicii greci, Shakespeare și Tolstoi (în legătură cu *Năpasta*), Georges Courteline sau Scribe. Semn al tinereții vieții teatrale de atunci, al unui ciudat complex de inferioritate care a grevat multe decenii studiile comparatiste la noi, ca și, mai ales, al unei flagrante necunoașteri a lucrurilor, cei mai mulți cronicari dramatici făceau din Caragiale un epigon. Rareori, în mulțimea opiniilor neavizate, apare punctul de vedere al unui profesionist. C. Ollănescu-Ascanio, într-un cunoscut *Raport...* la Academie, observa „eroarea de a se compara, precum s-a făcut, pe Caragiale cu Georges Courteline — autorul atîtor producțiuni comice pentru teatrul și ziarele franceze —, căci dacă fantezia și verva pot fi comune amîndurora, invențiunea la cel dintîi este naturală, izvorîtă din mersul și traiul zilnic al oamenilor și dătătoare de slobodă și sănătoasă veselie, pe cînd la cel de-al doilea, ea este totdeauna silnicită, convențională, bazată pe împrejurări înadins chibzuite ca să fie poznașe, așa că rîsul pricinuit e mai mult o surescitare nervoasă decît un produs, nesofisticat și neplăsmuit, al firii". Între contemporanii dramaturgului, primul său monograf a fost printre cei puțini care au afirmat valoarea comediilor la nivel continental.

Un alt nume, foarte des citat, a fost acela al lui Labiche : în epocă și mai ales după aceea. Cronicarul anonim citat mai sus credea, pe la 1884, că teatrul lui Caragiale are „același spirit care animează teatrul lui Labiche" ; ideea se păstrează mult timp, pînă în studiul lui Ștefan Cazimir. Deosebirile între cei doi dramaturgi sînt însă numeroase și importante. Eugène Ionesco observa una esențială : „Caragiale nu ia lucrurile în ușor

Scanned with OKEN Scanner

și se află departe de un Feydeau, al cărui geniu constructor, de altfel, îl are, sau de un Labiche, cu care poate are, totuși, afinități de tehnică formală"[1]. Comedia lui Caragiale închide în ea o lume „alienată", întrucîtva „profetică", de o „profeție" burlescă, similară cu aceste fraze din bucata *Zgomot* : „...Nebunia va fi odinioară starea normală a minții omenești ! Planeta noastră va fi un vast balamuc !"... O diferență de structură și de viziune asupra lumii între comedia lui Labiche și cea a lui Caragiale : lumea lui Caragiale ține, prin voracitatea, indiferența, ritmul, dezaxarea ei de lumea modernă a lui Jarry sau Ionesco ; lumea lui Labiche e aceea a plezanteriei tradiționale. Această lume „nebună, nebună, nebună" a lui Caragiale nu poate fi judecată cu măsurile lumii obișnuite sau așezată *vis-à-vis* de lumea reală ca o „oglindă" „normală" a ei. Cu atît mai mult ea indică o ruptură interioară, o separație a animalicului de uman, semnul unei dizarmonii și, totodată, o profundă critică socială.

Unii cronicari contemporani cu dramaturgul, ca și unii exegeți de mai tîrziu, au vorbit despre „naturalismul" comediilor. Claymoor, de pildă, scria în cronica sa din 16/28.XI.1884 : „Cît de puțin ar iubi cineva trivialitatea și cruditățile pe scenă, n-a dat banii degeaba la *Scrisoarea pierdută*. Este Zola în picioare. D. Caragiali și-a înțeles epoca." Această judecată de situare s-a păstrat pînă la G. Călinescu și Eugène Ionesco. Autorul *Rinocerilor* observa, însă, că teatrul lui Caragiale, „trecînd dincolo de naturalism, devine absurd-fantastic". Cu mult timp înaintea lui Ionesco, Anna Colombo refuza, de asemenea, încadrarea lui Caragiale în naturalism : „nu se poate afirma în mod cert că el ar fi întrutotul obiectiv și verist : el reflectă în operă o imagine inte-

Scanned with OKEN Scanner

rioară a sa : fantasmă care are toate aparenţele vieţii reale, dar care e totuşi o creaţie a artistului".

Naturalismul comediilor este, desigur, numai o aparenţă. Caricînd personajele, dramaturgul le-a dat dimensiuni „nereale" ; negînd realul aparent, el a căutat adevărata lor realitate în adîncuri.

Caragiale nu este deci nici un autor din familia lui Labiche (la care caricatura, de pildă, unde există, e abia schiţată), nici din aceea a lui Zola ; „metoda" sa e mai curînd tangentă cu cea a lui Jarry ori Kafka. Revelaţia absurdului, prin acumularea nonsensului, prin descoperirea imposibilităţii comunicării, prin atingerea limitei de sus a grotescului face din el un spirit modern. Martin Esslin observa în cazul lui Strindberg că subiectivismul psihologic din *Spre Damasc* este o dezvoltare nemijlocită şi logică a tendinţei naturaliste de a cuprinde în artă, cît mai exact, *toată lumea*. De aici vine conştiinţa insuficienţei acestei reflectări a *suprafeţei* : aşa s-a coborît *înăuntru*. Această „coborîre în infern" s-a produs în cel puţin două direcţii, una psihologică (Proust ş.a.) şi una „nonpsihologică" (Franz Kafka ş.a.) ; se revelă astfel straturi adînci ale existenţei interioare, obsesii, coşmaruri, temeri, ticuri, pasiuni refulate etc., care altfel ar fi rămas, în cea mai mare parte, necunoscute. Departe de naturalism, Caragiale s-a „limitat" la cîteva structuri şi tipuri comice ; mai mult, a revenit asupra unora dintre ele, „repetiţia" aceasta (unii contemporani ai dramaturgului vorbeau despre „monotonia" tipurilor sale comice) putînd fi înţeleasă şi ca o modalitate a *coborîrii înăuntru*. Imaginea din *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* sau din *O scrisoare pierdută* este o imagine a interiorului văzut prin coşmar. Aglomerările, repetiţiile, vio-

Scanned with OKEN Scanner

lenţele, nonsensurile, incomunicabilitatea etc. nu se petrec la nivelul epidermic al existenţei.

Se ştie că, în ce priveşte forma dramatică, naturalismul în teatru, în afara cîtorva excepţii, a urmat o linie conservatoare (un conservatorism de cu totul altă factură decît cel caragialian) : naturalismul păstrează structura moştenită a dramei. Caragiale, dimpotrivă, inovează. Faptul mai pare încă departe de evidenţă. Chiar într-o carte intitulată *Modernitatea clasicului Caragiale* întîlnim o opinie ca aceasta : „Caragiale este, sub raportul construcţiei dramatice, un scriitor de tip tradiţional. Teatrul său se caracterizează prin folosirea făţişă, expresă a arsenalului obişnuit al scenei.“[2] Eroarea afirmaţiei e fabuloasă : în opera unui autor ca I. L. Caragiale, un exeget „descoperă“ o contradicţie fundamentală între structura tradiţională şi factura pronunţat modernă a elementelor de conţinut din teatrul său.

Este lesne de înţeles de ce, în cazul dramaturgului român, ca şi în cazul altor dramaturgi ai epocii (Ibsen, Strindberg, Cehov, Maeterlinck), s-au pierdut adesea din vedere fapte esenţiale : de cele mai multe ori, exegezele s-au oprit la nivelul „conţinutului“ dezechilibrul operelor apărînd deodată ca o primă consecinţă. Că această interpretare nu are nimic comun cu adevărata critică marxistă nu e necesar de demonstrat. O analiză corespunzătoare a *formei dramei* şi a evoluţiei ei — ceea ce, desigur, n-ar însemna un nou dezechilibru, o neglijare a *conţinutului* dramei — s-ar impune în mod necesar şi ar elimina, de asemenea, continua dilemă a „etichetelor“ : Caragiale — realist sau naturalist etc.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

FORMA DRAMEI ŞI CRIZA EI

S-a observat că în drama tradiţională omul apare pe scenă ca *semen* şi ca *prezenţă*. Relaţiile interumane sînt pentru el, ca şi pentru sistemul dramatic tradiţional, fundamentale. Stabilind relaţii cu ceilalţi, viaţa sa interioară devine prezent dramatic. Ca urmare, tot ceea ce se afla în afara prezenţei sale rămînea străin dramei. Expresia lingvistică normală a acestei relaţii dramatice este dialogul.

Începuturile existenţei moderne marchează, între altele, şi un proces de izolare, de însingurare a omului. În teatru, el nu mai apare totdeauna ca *semen*, ca egalul celuilalt : la Ibsen, în *Un duşman al poporului* (1883), *John Gabriel Borkman* (1896), chiar în *Nora* (1879), la Maeterlinck, în *Orbii* sau *Interior (1891)*, la Strindberg, în *Spre Damasc* (I) (1900) sau *Sonata fantomelor* (1908), la Cehov, în *Trei surori* (1901) ş.a. ; comunicarea între personaje nu se mai realizează ca în drama tradiţională sau devine imposibilă ; viaţa interioară nu mai devine prezent dramatic, ci se păstrează într-un fel de „arrière-scenă", mai mult invizibilă, sau transpare rareori în monologuri ori în replici izolate (*Năpasta, Trei surori* ş.a.).

La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul acestui veac, toţi marii dramaturgi exprimă, conştient sau nu, o contradicţie esenţială existentă în dramă — aceea dintre „formă" şi „conţinut" — ,forma *dialogică* şi *neproblematică* şi conţinutul adesea *monologic* şi *problematic*. În mod vizibil, ei încearcă să rezolve această contradicţie internă a dramei, căutînd forme teatrale monologice sau epice, primele elemente ale unei noi structuri dramatice.

Scanned with OKEN Scanner

Marianne Kesting scria în *Vermessung des Labyrinths* că „Pirandello, Wedekind, Strindberg şi Maeterlinck încercau, în acelaşi timp cu o revoluţionare a conţinutului, o revoluţionare a structurii dramei". Această dezvoltare a artei teatrului începe chiar mai devreme, odată cu Ibsen şi Caragiale. În comedie, autorul *Scrisorii pierdute* şi Alfred Jarry, fiecare cu mijloacele şi în felul său, exprimă aceeaşi contradicţie şi aceeaşi căutare a formelor expresiei scenice.

1. FALSUL PREZENT DRAMATIC

Starea de însingurare, de izolare a personajului determină o diminuare sau, uneori, chiar o anulare a prezentului dramatic. La Ibsen, în *John Gabriel Borkman*, oamenii vorbesc despre trecut, aduc în scenă nu atît întîmplări ale trecutului, cît trecutul însuşi. Peter Szondi observa însă, citînd o cunoscută opinie a lui Georg Lukács din *Die Theorie des Romans*, că trecutul se refuză prezentului dramatic şi că în dramă, ca şi în epopee, trecutul nu există sau devine în întregime prezent. „În dramele lui Cehov — scria, de asemenea, Peter Szondi —, oamenii trăiesc sub semnul renunţării, renunţare la prezent şi la comunicare ; această resemnare determină parţial forma dramei şi locul lui Cehov în istoria teatrului modern. Renunţarea la prezent înseamnă viaţă în amintire şi în utopie, renunţarea la comunicare înseamnă singurătate." Copleşit de trecut, fără a putea da consistenţă visului său, omului cehovian din *Trei surori*, de pildă, îi este tăiată legătura reală cu prezentul şi cu ceilalţi.

La Caragiale, în toate comediile (chiar şi în monologul *1 Aprilie*), acţiunea este dependentă, în mai mare sau

Scanned with OKEN Scanner

mai mică măsură, de *o scrisoare* : a lui Rică și a Ziței, scrisoarea lui „Galibardi", cea a lui Tipătescu și a Miței. Procedeul, facil în teatrul tradițional, poate părea facil și la Caragiale ; aici însă, dincolo de resursele comice pe care le conține, joacă un alt rol : *scrisoarea* leagă acțiunea de trecut, o limitează în însăși esența ei, prezentul dramatic nu mai este *prezent* prin el însuși ; folosit în toate comediile, procedeul e o formă a *repetiției,* care diminuează rolul acțiunii teatrale propriu-zise și limitează prezentul ca timp scenic, transformîndu-l aproape într-un „trecut repetat". Repetiția situațiilor comice (în una și aceeași operă sau în mai multe), a gesturilor, a cuvintelor, chiar „repetiția" unor tipuri de la o comedie la alta fixează trecutul ca timp dominant al dramei. E de observat, de asemenea, că multe personaje au un pronunțat apetit al narațiunii și că, adesea, evocă fapte petrecute anterior, din care descind, într-o mai mare sau mai mică măsură, cele prezente.

Prezentul dramatic este un timp în care *se întîmplă* ceva, în care personajele se confruntă și devin. Nimic din toate acestea în comediile lui Caragiale : cu excepția unui amănunt — proiectata căsătorie a lui Rică —, *nici o noutate* nu intervine, totul rămîne neschimbat, totul este o mișcare în cerc. Timpul comediilor nu este un prezent dramatic real, de sine stătător, ci un timp de repetiție ; și de aici, în parte, uzura, degradarea personajului și a limbajului său, imposibilitatea înțelegerii, noncomunicarea.

În *Năpasta* e mult mai evidentă această dominație a trecutului pe scenă. Anca și Dragomir, Ion — trăiesc în trecut ; „fantoma" trecutului are chiar o anume consistență scenică :

Scanned with OKEN Scanner

„Dragomir: Da; de ce... dacă nu se poate despărți de umbra răposatului? Ba zi că e o femeie nebună, care mi-a stricat mintea și mie. Eu sunt sănătos, crezi, de cînd am luat-o?... Uf! m-am săturat! De opt ani de zile, Dumitru și iar Dumitru; pe el îl auzi cînd vorbește ea, cînd mă uit la ea îl văz pe el... Eu trăiesc în casă, mănînc la masă, dorm la un loc cu stafia lui... Așa! asta n-o să mai meargă mult! (Anca intră în fund încetinel, se oprește în ușă și ascultă. Gheorghe o vede și face o mișcare; Dragomir, atras de mișcarea lui Gheorghe, se întoarce și o vede.) Uite-o! Uite-l! El e... Dumitru..." (I, 2)

Asemenea lui John și Gunhildei, din *John Gabriel Borkman*, a lui Ibsen, Anca și Dragomir trăiesc de opt ani în aceeași casă fără să comunice cu adevărat între ei (personajele dramaturgului norvegian nici măcar nu se văd în tot acest timp). Ca și în cazul lui John și al Gunhildei (altfel decît în *Oedip rege*, unde adevărul era obiectiv și exterior, cum observa Peter Szondi, comparînd drama lui Ibsen cu tragedia lui Sofocle), adevărul se află în ei tăinuit: Anca bănuie că Dragomir este ucigașul lui Dumitru și așteaptă ca el să se demaște, Dragomir așteaptă și el trecerea celor zece ani, după care mărturisirea crimei n-ar mai fi pedepsită.

Cele două personaje nu sînt, de fapt, *existențe prezente*. Anca chiar o afirmă, într-o scenă cu Gheorghe: „De ce să-ți încurci tu o viață tînără cu *pățeli trecute*, să iei *o femeie cu gînduri vechi*" (I, 3; s. n.). Ea pare să indice incompatibilitatea trecutului cu prezentul dramatic. Anca refuză să trăiască în prezent, în ciuda voinței ei de a răzbuna moartea lui Dumitru. Existența prezentă a lui Dragomir se reduce la stările în care trecutul îl obsedează și la speranța utopică a

Scanned with OKEN Scanner

mărturisirii nepedepsite, deci la trecut și la viitor. Anca, Dragomir și Ion sînt creații ale trecutului, ei au fost deformați de trecut, prezentul nu le mai oferă, în fapt, nici o șansă :

„Dragomir : Dacă nu era femeia asta îndărătnică, eu eram astăzi altfel de om ! Tu nu știi ce s-a petrecut între mine și ea“ (I, 2) ; sau, mai jos :

„Dragomir : Dacă nu te cunoșteam pe tine, eu era să fiu altfel de om... (bea și oftează) Hehè ! ce om era să fiu eu... Dar s-a dus... acu e degeaba...“ (I,8)

Nici un eveniment prezent nu determină *întîlnirea*, comunicarea între acești oameni. Nu numai din punct de vedere temporal, dar și din acela al tematicii, ca de altfel și în *John Gabriel Borkman*, *Năpasta* se refuză prezentului dramatic ; „reprezentarea dramatică directă (tradițională, n.n.) scrie Peter Szondi despre drama lui Ibsen — nu este posibilă“. Iată unul dintre semnele crizei dramei de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. *Năpasta* (1890) este, probabil, prima dramă din istoria teatrului european care indică, în acest sens, ca și în altele, o nouă etapă a dezvoltării artei scenice : vor urma apoi *Les Aveugles* și *L'intérieur*, *John Gabriel Borkman*, *Spre Damasc*, *Trei surori* ș. a.

Nerealizîndu-se prin prezent, *întîlnirea* lui Dragomir cu Anca, revelarea adevărului ascuns se produc prin puterea trecutului. Dragomir era obsedat de trecut, Anca *trăia* în trecut ; o dată cu intrarea lui Ion în scenă, trecutul devine aproape o prezență materială. Ca și ceilalți doi, Ion e o creație, prin negație, a trecutului ; doar existența sa animalică este ancorată în prezent : în rest, tot ceea ce face, tot ceea ce spune se referă la trecut. Apariția lui Ion în scenă are totuși, în ciuda tuturor acestor fapte, un rol catalizator : el îi obligă să

Scanned with OKEN Scanner

se confrunte decisiv, să acţioneze, îi determină *să se întoarcă*, să existe în prezent. În mod paradoxal, trecutul oferă dramei, în acest caz, o şansă de „supravieţuire" : pentru că drama înseamnă în primul rînd *prezent* şi *prezentă* ; în dramă deci, trecutul nu se menţine decît în măsura în care este actualizat (Lukács). Rolul dramaturgic al lui Ion devine astfel fundamental nu numai în rezolvarea tensiunii dramatice, dar, mai ales, în planul structurii dramei.

De asemenea, rolul lui Ion este, întrucîtva, similar cu al *străinului* din *Vor Sonnenaufgang* de Hauptmann : acolo, Alfred Loth determină acţiunea dramatică. Peter Szondi observa că apariţia *străinului* indică faptul că oamenii care, prin el, ajung la reprezentarea dramatică, n-ar fi fost capabili s-o facă fără el ; „prezenţa sa exprimă astfel criza dramei, şi drama, a cărei geneză el o face posibilă, nu mai este una autentică"[3]. Ion este şi el un *străin* : Anca chiar îl numeşte aşa : „Ăsta nu-i din sat... e străin". De altfel, niciodată, nici în trecut şi nici după apariţia sa în scenă, el nu se integrează lumii celorlalte personaje ; numai *întîmplător* Ion este amestecat în dramă. Chiar după ce Anca îl recunoaşte şi îl foloseşte în răzbunarea sa, Ion redevine străinul de la început : *„Anca :* Oameni buni... a tras aseară la noi în gazdă un biet drumeţ ; nu ştiu de unde venea, nici unde se ducea..." (II, 9) Ion *trebuie* să rămînă un *străin* şi iese din scenă, ca străinul lui *Vor Sonnenaufgang,* unde „forma unei drame, care devine posibilă prin vizita unui străin, cere ca acesta, la sfîrşit, să iasă din nou din scenă" (Szondi). „Vizita" lui Ion se sfîrşeşte prin sinuciderea lui, similară ca semnificaţie dramatică şi funcţie formală cu aceea a lui Hummel (tot un străin şi el : „la vîrsta mea îi cunoşti pe toţi oamenii... pe mine

Scanned with OKEN Scanner

însă nu mă cunoaşte nimeni cu adevărat...") din *Sonata fantomelor* : Ion actualizează trecutul, deşi introduce sau accentuează în structura dramatică numeroase elemente epice. Rolul său dramaturgic se dovedeşte astfel dublu şi contradictoriu : determină prezentul scenic, readuce drama în dreptul ei, dar, în acelaşi timp, o subminează, întărind valoarea epicului în dramatic.

Procedeul repetiţiei în comedii (trecutul repetat „devenit" acolo prezent dramatic) şi *străinul* venit *din afară* şi din trecut readuc în scenă prezentul. Dar acest prezent dramatic nu mai este unul autentic.

2. IMIXTIUNEA EPICULUI

Fără a avea ponderea şi valoarea pe care o are în dramele lui Strindberg sau Maeterlinck, epicul ocupă un loc important şi în teatrul caragialian. Paul Zarifopol remarca „trebuinţa" dramaturgului, „ca tip eminent estetic", „de a începe dezvoltarea dramatică" printr-o „concentrare de relief şi culoare *narativă*..." (s.n.). Anna Colombo observa, de asemenea, că „de obicei, în prima scenă, unul dintre personajele cele mai importante narează altui personaj faptele anterioare". Lucrul e, poate, surprinzător la un autor atît de dotat pentru teatru şi în opera căruia domină principiul dramatic. Nu este însă o contradicţie fundamentală între viziunea scenică a lui Caragiale şi prezenţa narativului, cerută atît din punct de vedere formal, cît şi din punct de vedere tematic, de realitatea dominatoare a trecutului pe scenă. Nucleul epic apare ca o expresie a crizei dramei, a unei tendinţe către imobilism (nu întîmplător epicul ocupă cel mai mare loc în *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, cea mai statică dintre operele dramatice caragialeene) şi, tot-

Scanned with OKEN Scanner

odată, ca una dintre posibilităţile de depăşire a crizei : uneori, epicul facilitează revenirea prezentului dramatic.

Drama, ca şi comediile, debutează epic :

O noapte furtunoasă :

„Jupîn Dumitrache : (urmînd o vorbă începută) Iaca, nişte papugii... etc.

Ipingescu : Că bine zici ! începuseşi să-mi spui istoria.

Jupîn Dumitrache : Stai s-o iau de la cap.

Ipingescu : Stau.

Jupîn Dumitrache : Ştii dumneata că la lăsata secului...", după care, urmează, pe mai multe pagini, povestea cu „papugiul" (I, 1) ;

Conu Leonida faţă cu reacţiunea :

„Leonida : Aşa, cum îţi spusei, mă scol într-o dimineaţă, şi, ştii obiceiul meu, pui mîna întîi pe *Aurora democratică,* să văz cum mai merge ţara. O deschiz... şi ce citesc ? Uite, ţiu minte ca acuma..." etc. (1) ;

O scrisoare piedută : după cîteva replici,

„Tipătescu : Începuseşi să-mi spui istoria de aseară (şade).

Pristanda : Cum vă spuneam, coane Fănică (se apropie), aseară, aţipisem niţel după masă, precum e misia noastră..." ş.a. (I, 1) ;

D-ale carnavalului : după un scurt schimb de replici,

„Iordache : Pînă acum vreo trei luni le aveam aşa, pentru iconomie adică (biletele de ras, n.n.) : punea d. Nae pecetea pe o bucată de hîrtie ori de mucava, şi pe urmă la fiecare răsătură trăgeam cu cerneală o dungă, pînă se făcea douăsprezece. Acu, pentru că ni s-a întîmplat o istorie cu un spiţer...

Pampon : Cu un spiţer ? Ce istorie ?

Scanned with OKEN Scanner

Iordache: Al dracului spiţerul! Închipuieşte-ţi d-ta! Lua un bilet...“ etc (I, 1);

Năpasta:

„Dragomir: Dac-a fost ticălos, prostul! L-a găsit cu cămaşa plină de sînge, a văzut la el luleaua, tutunul şi amnarul mortului... Dacă s-a bucurat să fure nişte nimicuri de la un mort pe care l-a găsit în pădure?“; iar mai jos:

„Gheorghe: (căutînd şirul în ziar, apoi urmînd citirea)... precum şi toate cercetările au fost zadarnice. Soldatul mărturiseşte că de multe ori a mers cu nebunul la apă, că-l lăsa la fîntînă singur şi el se ducea să-şi vadă amanta. Nebunul venea cu doniţele pline şi-l chema să se întoarcă împreună la temniţă.“ (I, 1)

Debutul acesta epic este prea frecvent pentru a nu avea o semnificaţie specială. E de observat, de asemenea, că autorul însuşi îl numeşte „istorie“: în *O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută* şi *D-ale carnavalului*. Cel dintîi element al structurii dramatice la Caragiale este naraţiunea. Drama propriu-zisă este dependentă de acest nucleu epic *(O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută, D-ale carnavalului)* sau chiar este posibilă numai datorită lui *(Conu Leonida faţă cu reacţiunea, Năpasta)*. Ceea ce *se întîmplă* în scenele a II-a — a IV-a din *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* (spaima şi panica bătrînilor) este o consecinţă directă — atît în planul tematic, precum şi în cel dramaturgic — a „poveştii“ lui Leonida din scena I. Trecerea epicului în dramatic, a trecutului în prezent este şi mai evidentă în *Năpasta*, chiar în prima scenă:

„Dragomir: ...Dacă s-a bucurat să fure nişte nimicuri de la un mort pe care l-a găsit în pădure? eu stric?... Era tîmpit... cînd i-a citit osînda, rîdea...

Anca: (cu mult interes) Cum ?... de unde ai văzut tu cînd i-a citit osînda ?

Dragomir: Am fost la judecată.

Gheorghe: Ai fost ?

Anca: (din ce în ce mai interesată) La care judecată ?

Dragomir: (contrariat) La juraţi, cînd l-a osîndit.

Anca: Ai fost tu la juraţi ! şi mie atîţia ani de zile să nu-mi spui !

Dragomir: Ţi-am spus...

Anca: Ba nu.

Dragomir: (supărat) Ei ! aşa e, nu, firește. La ce ?... să-ncepi iar să-mi boceşti pe răposatul ?

Anca: (clătinînd din cap) Dragomire ! (se scoală şi trece la treabă)." (I, 1)

Bănuiala veche a Ancăi începe să devină certitudine ; pentru Dragomir, trecutul este din ce în ce mai greu şi această greutate îl obligă treptat să se demaşte ; „povestea" se transformă, puţin cîte puţin, în mişcare sufletească abia perceptibilă la început : el afirmă mai întîi nevinovăţia lui Ion :

„Dragomir : Dacă s-a bucurat să fure nişte nimicuri de la un mort pe care l-a găsit în pădure ?..."

Siguranţa şi caracterul tranşant al acestei afirmaţii este deja o indicaţie a adevăratului vinovat. De altfel, cîteva replici mai jos, această indicaţie este întărită :

„Dragomir: ...Mă, Gheorghe, tu cam ştii legile...

Gheorghe: Aşa ş-aşa... (Anca intră şi se opreşte în uşe).

Dragomir: Nu-i aşa că un om care a făcut o faptă... un omor... nu-i aşa că dacă vine singur peste

zece ani și se mărturisește nu mai are nici o pedeapsă ?...“ (I, 1)

Mai tîrziu, evocarea altor fapte trecute și „vizita“ lui Ion desăvîrșesc transformarea epicului în dramatic, a „poveștii“ în acțiune, chiar dacă această acțiune e frînată sau „interzisă“ : Dragomir vrea să plece în lume.

Am văzut că, în comedii, ca și în dramă, cele mai multe personaje au gustul povestirii : Jupîn Dumitrache, Leonida, Pristanda, Dandanache, Cetățeanul, Catindatul, Iordache, Crăcănel, Ion. La începutul activității sale, există în creația dramaturgului chiar o anume ascendență a epicului : *O noapte furtunoasă* începea cu o „poveste“ ; *Conu Leonida față cu reacțiunea* este aproape în întregime o „poveste“, iar Leonida, păstrînd proporțiile necesare în cazul acestei farse, întrucîtva asemănător ca funcție dramatică „povestitorului“ din unele drame ale lui Strindberg sau Maeterlinck. Pînă la un punct, Leonida este, la modul burlesc, un fel de „eu epic“ : atotștiutor, el „prevede“ și „explică“ totul, chiar și cauza „imposibilității revoluției“ : „Bine, frate, revuluție ca revuluție, da' nu-ți spusei că nu-i voie de la poliție să dai focuri în oraș“ ; partenera lui îi stimulează (ironic ?) apetitul narativ și pasiunea explicativă : „Ei ! cum le spui dumneata, să tot stai s-asculți ; ca dumneata, bobocule, mai rar cineva“ ; sau : „Ei, bobocule, apăi cum le știi dumneata pe toate, mai rar cineva !“

La începutul farsei, Leonida, ca și alți „povestitori“ din teatrul european al epocii, pare distanțat de lumea pe care o „explică“. Mai tîrziu, el este integrat în ea, pentru ca în final, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat, să redevină „neutru“ și important :

„E f i m i ț a : (cu chef) Ei ! soro ! parcă ziceai că nu e voie de la poliție să se dea cu pistoale în oraș ?

Leonida: (sigur) Apoi bine, nu vezi dumneata că aici a fost chiar poliția în persoană..."

„Eul povestitor" în comedie, cu toate limitările pe care le impune acest gen (existent, fără o funcție prea distinctă, și la Labiche), se întrupează, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în Leonida.

Apetitul epic al personajelor, descendența parțială a prezentului dramatic din narativ determină o anume înstrăinare a omului caragialian de structura sa dramatică (mai ales Leonida și Ion, în mai mică măsură, Jupîn Dumitrache, Iordache ș.a.), cît și o evidentă *subiectivizare* a dramei. Jupîn Dumitrache, de pildă, colorează afectiv și așază în proprie perspectivă cea mai mare parte a personajelor și a întîmplărilor scenice : toată lumea (personaje și spectatori) știe *cine* este Chiriac, toată lumea, în afară de Jupîn Dumitrache ; și Chiriac rămîne „custodele" „onoarei de familist" a stăpînului său, pentru *că așa îl vedea* acesta. Subiectivizarea dramei este, parcă, mai evidentă în *Conu Leonida față cu reacțiunea* : fiecare frază, fiecare gest, toate confuziile și toate deformările poartă pecetea personajului principal : fără prezența „povestitorului", republica și revoluția, „legea de murături" și „fandacsia" ar fi însemnat, chiar pentru Efimița, cu totul altceva.

Apetitul epic pune, de asemenea, sub semnul întrebării alte două categorii dramatice importante : acțiunea și dialogul.

3. CRIZA ACȚIUNII

Criza prin care trece teatrul european la sfîrșitul secolului trecut a fost, în primul rînd, o criză a acțiunii dramatice. În ce-l privește pe Caragiale, cronicarii tea-

Scanned with OKEN Scanner

trali ai timpului au remarcat rolul puțin important al intrigii în comedii. Claymoor, de pildă, sugera *statismul Scrisorii pierdute* : „În *Scrisoarea pierdută* sînt multe lungimi, *intriga e aproape nulă* ; e totuși un *tablou* foarte reușit, viu, plin de actualitate“ (s.n.). G. Ionescu-Gion, în *Românul* (15 nov. 1884), scria : „Se va zice poate de cei care, peste 6 sau 10 zile, vor migăli în *O scrisoare pierdută* cu lupta criticii severe, că piesa d-lui Caragiale nu îndeplinește mai știu eu ce condițiuni de expozițiune a subiectului, de desfășurare a intrigii, de peripeții și deznodămînt...“ În legătură cu *O noapte furtunoasă*, Slavici făcea, între altele, această rezervă : „Actul întîi e scris cu mult spirit, dar e cam lipsit de acțiune dramatică și prin urmare mai mult ori mai puțin slab“. Despre diminuarea rolului acțiunii dramatice în *Năpasta* vorbea încă I. Suchianu. Primul monograf al dramaturgului, Horia Petra-Petrescu, observa că, în general, în comedii, intriga nu are o importanță capitală, ca la Scribe, Labiche ori Sardou. În teza sa de doctorat despre comicul lui Caragiale, Scarlat Struțeanu remarcă „originea statică a mișcării dramatice în *O scrisoare pierdută*“[4]. După Anna Colombo, singurul defect al comediei *Conu Leonida față cu reacțiunea* este puținul ei dramatism ; „comedia, scrie autoarea italiană, este lipsită de adevărata acțiune dramatică“.

Există uneori în teatrul lui Caragiale multă mișcare (actul al II-lea din *O noapte furtunoasă*, în *D-ale carnavalului*), dar acțiunea propriu-zisă a pierdut mult din locul și rolul ei în teatrul tradițional. Ceea ce e paradoxal la Caragiale și ceea ce, între altele, indică ruptura lui cu tradiția imediată este că, într-un teatru în care intriga și acțiunea nu mai sînt elemente dramatice fundamentale, apar personaje de o vitalitate debordantă,

Scanned with OKEN Scanner

unele posedate de demonul mișcării. Acțiunea dramatică propriu-zisă presupune devenire, depășirea stării inițiale, *nu o mișcare în cerc*, presupune *noutatea* dramatică. *Locul teatral* în opera lui Caragiale este însă *un loc unde nu se întîmplă nimic*. În *O scrisoare pierdută* acest loc este chiar „definit" :

„Trahanache : (lui Dandanache) Stimabile, eu te las aci cu amicul Fănică și cu Joițica... Eu trebuie să mă duc la alegere : peste o jumătate de ceas se deschide urna ; trebuie să fiu acolo... D-ta n-ai nici o grijă, mergem la sigur, la noi opoziție nu încape... suntem tari, stimabile... tari... Nu o să ai majoritate, stimabile...

Dandanache : Cum se poate ? Să nu te pomenești cu vreun balotaz ? 'ai ?... a mai pățit-o si alții...

Trahanache : Adică, ai puțintică răbdare, balotaj la noi ?... zic : nu majoritate, unanimitate o să ai, stimabile.

Dandanache : A, asa ? (cu siguranță) Se-nțeledze... Niți nu se putea altfel..." (IV, 1)

În nici una dintre comedii, starea inițială a personajelor principale nu se modifică : păcăliții rămîn păcăliți și păcălitorii — păcălitori, ipocrizia, necinstea, brutalitatea rămîn nesancționate etc. ; teatrul lui Caragiale conservă intacte relațiile inițiale între personaje : „colaborarea" dintre Jupîn Dumitrache și Chiriac, „prietenia" lui Trahanache cu Tipătescu ș.a. ; în *D-ale carnavalului*, numai aparent se schimbă ceva, în fapt însă „istoria" se repetă și de această dată : Pampon și Crăcănel nu pot ieși din rolul lor de păcăliți pentru totdeauna. Celor mai multe personaje caragialeene le este interzisă acțiunea : ele par că acționează și unele au chiar această impresie (Leonida, Farfuridi și Brînzovenescu, Crăcănel ș.a.), dar, în realitate, sînt acționate. Mi-

Scanned with OKEN Scanner

nima lor voință de a acționa, altfel decît la Ibsen, Maeterlinck sau Cehov, unde exprimă o neputință tragică, le acoperă de un ridicul imens, care este mai dezesperant decît moartea :

„Brînzovenescu : ...Trebuie să mai așteptăm.

Farfuridi : Să mai așteptăm ? Pînă cînd să mai așteptăm ?... Deseară, la sfîrșitul întrunirii, parcă-l văz pe venerabilul că se scoală și trage clopoțelul : «Stimabililor, aveți puțintică răbdare : Candidatul Comitetului nostru este onor d. Nae Cațavencu...»

Brînzovenescu : Moftologul !“

Lui Brînzovenescu, telegrama proiectată de Farfuridi i se pare riscantă :

„Brînzovenescu : (scurt) E tare ! prea tare ! n-o iscălesc.

Farfuridi : (cu tărie, impunător). Trebuie să ai curaj ca mine ! Trebuie s-o iscălești : o dăm anonimă !

Brînzovenescu : Așa da, o iscălesc !

Farfuridi : O iscălim : «Mai mulți membri ai partidului...»

Brînzovenescu : Da' dacă ne cunoaște slova la telegraf ?

Farfuridi : Punem pe altcineva s-o scrie.

Brînzovenescu : Pe cine ?

Farfuridi : Trebuie să găsim pe cineva să ni-o dea la telegraf ! Aide, Brînzovenescule !

Brînzovenescu : Numai să nu pățim ceva.

Farfuridi : (impunător) Trebuie să ai curaj : anonimă...“ (II, 2)

Diminuarea rolului acțiunii în opera dramatică a lui Caragiale se explică în două feluri. Martin Esslin, ca și Hermann Reich, observa că alături de piesele cu o acțiune fixată dinainte (deci principial limitată), tradiția

Scanned with OKEN Scanner

mimusului cunoştea şi scurte comedii total lipsite de acţiune. Acest teatru popular, care a înrîurit, într-un fel sau altul, pe toţi marii autori comici, a exercitat o anume influenţă şi asupra lui Caragiale : statismul farsei *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* se explică, parţial, şi astfel. Limitarea acţiunii dramatice este, de asemenea, o consecinţă a unor modificări tematice : izolarea omului, degradarea biologică şi mentală pe care o presupune structura de „păpuşă mecanică" a unor personaje, imposibilitatea unei comunicări autentice între ele, trecutul ca timp dramatic adesea dominant ş.a. Nu întîmplător, în prima comedie a lui Caragiale, intriga este mai bogată decît în celelalte : *O noapte furtunoasă* (1879) e legată încă, parţial, de tradiţia imediată ; ea este totuşi una dintre cele dintîi opere dramatice din teatrul european care anunţă o criză a dramei ca pe o criză a acţiunii în primul rînd. Dramele tîrzii ale lui Ibsen, unele piese de Maeterlinck, Hauptmann, Strindberg sau Cehov, ca şi piesele de după 1879 ale lui Caragiale exprimă în mod divers această criză.

În legătură cu Maeterlinck, Meyerhold vorbea despre tendinţa către „un teatru imobil". Maeterlinck însuşi, în *Le tragique quotidien* (1896), considera cu totul potrivită pentru drama modernă existenţa unui „om bătrîn aşezat în fotoliul său... şi ascultînd inconştient de toate legile eterne care domnesc asupra casei sale". Tot el scria, de asemenea : „Îl admir pe Othello, dar nu mi se pare că el trăieşte. Viaţa măreaţă e a lui Hamlet, care are timp să trăiască, pentru că nu acţionează." Despre piesele lui Cehov, un autor de la începutul secolului, Hiram Moderwell, scria că „sînt aproape complet statice"... „Acte întregi nu au nici urmă de intrigă..." ; dra-

mele lui Gorki, mai ales *Azilul de noapte*, ar fi, de asemenea, „imobile".

Teatrul lui Caragiale, dincolo de o anumită aparență a acțiunii, este, în bună măsură, un teatru „imobil" ; nimic mai imobil decît *Conu Leonida față cu reacțiunea* : doi bătrîni care se pregătesc seara de culcare și care chiar se culcă și „dorm" pe scenă ; în locul acțiunii — somnul și spaima bătrînilor. Această imobilitate este determinată, în celelalte comedii, de ceea ce numea Meyerhold, la Maeterlinck — „absența oricărei propulsii a subiectului". Uneori, acțiunea propriu-zisă sărăcește datele subiectului „povestit" sau sugerat la începutul piesei (*O noapte furtunoasă, Conu Leonida față cu reacțiunea, D-ale carnavalului*) : Rică Venturiano, de pildă, nu se dovedește adversarul „onoarei de familist" a lui Jupîn Dumitrache ; „povestea" celui din urmă rămîne astfel *fără deznodămînt*. Această stare dramatică este cu totul semnificativă : acțiunea infirmă, parțial, subiectul, autonegîndu-se prin repetiție, prin revenirea la *punctul zero*. Destinele comice ale celor mai multe personaje caragialeene sînt destine de repetiție : Jupîn Dumitrache, Leonida, Dandanache, Pampon, Crăcănel ș.a. Faptele acestor personaje, reacțiile lor sugerează o mișcare în cerc.

Ca și la Cehov, oamenii lui Caragiale ilustrează, la modul grotesc, o evidentă absență psihică. Peter Szondi observa că, în ciuda absenței lor psihice, personajele lui Cehov trăiesc mai departe viața lor socială, nu trag ultima consecință din izolarea și dorul lor, ci se mențin într-o lume de mijloc, între lume și eu, între acum și odinioară. Ca urmare, Cehov nu renunță la toate categoriile dramatice moștenite, el păstrează, de pildă, „rudimente ale acțiunii tradiționale". Absența psihică a per-

Scanned with OKEN Scanner

sonajelor lui Caragiale este, desigur, de altă factură şi determinată de alţi factori. Cele mai multe dintre ele sînt lipsite de o autentică viaţă interioară : observam, la un alt capitol, că Jupîn Dumitrache şi Ipingescu, Leonida şi Efimiţa, Caţavencu, Farfuridi şi ceilalţi nu gîndesc, nu visează, nu iubesc şi nu urăsc, nu înţeleg şi nu simt cu adevărat. Ei nu depăşesc, aproape niciodată, nivelul instinctelor umane. O expresie, în planul limbajului vorbit, a acestei „neangajări" ar fi, între multe altele, cunoscuta replică a lui Trahanache : „Stimabile! stimabile (cu afabilitate), rog daţi afară pe onorabilul !" Reacţiile personajelor sînt mai semnificative în acest sens : nici o dovadă nu este suficientă pentru a-l face pe Jupîn Dumitrache să înţeleagă adevărul ; fiecare replică a lui Leonida adînceşte confuzia mentală a personajului şi deruta celor doi : în final însă, el rămîne senin şi imperturbabil ; Cetăţeanul turmentat este insultat, batjocorit, maltratat, ceea ce nu-l împiedică să fie mereu jovial, să ducă scrisoarea „andrisantului" şi să participe la sărbătorirea candidatului ales, căruia nu-i cunoştea nici numele cu un sfert de oră înainte de închiderea urnei ; Caţavencu este, rînd pe rînd, important, agresiv, apoi, întemniţat, molestat, la un pas de a fi candidat, în sfîrşit, umil, conducînd manifestaţia în cinstea alegerii lui Agamiţă Dandanache. E de observat că nu există nici o deosebire, nici ca ton, nici ca stil, între „discursul" lui Caţavencu din scena adunării electorale (actul al III-lea), atunci cînd nu avea nici o îndoială asupra pronunţării candidaturii sale : „Fraţilor, iată ce spun statutele soţietăţii noastre la art. I-iu : «Se formează în urbea noastră o soţietate enciclopedică-cooperativă cu numele de *Aurora Economică Română*. Scopul

Scanned with OKEN Scanner

soţietăţii este ca România să fie bine şi tot românul să prospere !»“ — şi „discursul“ final :

„Caţavencu : (foarte ameţit, împleticindu-se-n limbă, dar tot îngroşîndu-şi silabele) Fraţilor ! (toţi se întorc şi-l ascultă). După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat ! Ce eram acuma cîtva timp înainte de Crimeea ? Am luptat şi am progresat : ieri obscuritate şi azi lumină ! ieri bigotismul, azi liber-pansismul ! ieri întristarea, azi veselia !... Iată avantajele progresului ! Iată binefacerile unui sistem constituţional !“

Această labilitate morală este semnificativă nu numai în plan caracterologic, ci şi în plan intelectual şi biologic. Multe dintre personajele caragialeene au un evident deficit de umanitate în toate aceste sensuri. Leonida, Dandanache, Crăcănel, Rică Venturiano, Farfuridi, Caţavencu ş.a. sînt handicapaţi biologic, moral sau intelectual. Accesul la adevăr le este, în fond, interzis. *Absenţa* lor nu este numai una psihologică. Unele personaje, Leonida şi Efimiţa, în primul rînd, ilustrează, *avant la lettre,* cunoscuta replică a lui Estragon : „Se găseşte totdeauna ceva, Didi, pentru a ne da impresia că existăm“. Ele sînt astfel incompatibile cu acţiunea dramatică propriu-zisă, asemenea personajelor din *Vor Sonnenaufgang* (fără tenta naturalistă a acestora), care nu evoluează într-o acţiune dramatică şi ale căror vicii îi privează de relaţii interumane autentice, „îi izolează şi îi înjosesc la treapta animalelor nevorbitoare şi neactive“ (Szondi). Relaţiile interumane sînt, în comediile lui Caragiale, denaturate :

a) cuplurile conjugale continuă să existe numai prin inerţie : Jupîn Dumitrache este, pentru Veta, „Dumnea-

lui", Leonida, pentru Efimiția, „soro", Trahanache, pentru Zoe, „nene" ;

b) păcălitorii rămîn apropiații și „prietenii" celor păcăliți : Chiriac, Tipătescu, Nae Girimea. Denaturarea raporturilor interumane, proces care *nu se petrece* pe scenă, diminuează acțiunea dramatică. Dacă Jupîn Dumitrache, de pildă, ar fi reacționat *normal* în scena cu „legătura de gît" a lui Chiriac, deznodămîntul comediei ar fi fost altul, raporturile interumane ar fi devenit normale, dar *O noapte furtunoasă* n-ar mai fi fost, astfel, o operă a lui Caragiale.

În *Năpasta*, unde acțiunea dramatică este, de asemenea, mai ales în primul act, neînsemnată, absența psihologică a personajelor e determinată de puterea dominatoare a trecutului pe scenă.

O altă formă a absenței psihologice a personajelor este așteptarea. Marianne Kesting observa, în creația de tinerețe a lui Maeterlinck, faptul că drama se menține mai mult într-o așteptare surdă a unei lovituri a destinului. Există la Caragiale o așteptare burlescă în comedii și o așteptare dramatică, înăbușitoare în *Năpasta*. Această așteptare, de fiecare dată nu numai cu un sens, iar în cazul personajelor comice, nu numai în sens comic, este de cu totul altă factură decît cea din teatrul lui Maeterlinck, dar are, în planul structurii dramatice, ca și în acela al structurii personajelor, o semnificație și o funcție similare : diminuează, stopează sau chiar interzice acțiunea ; izolează, chiar imobilizează eroul dramatic. Leonida și Efimița așteaptă să se facă cît mai curînd republică, după cum așteaptă îngroziți sosirea „reacționarilor" ; Catindatul așteaptă să fie avansat ; Anca așteaptă, mai mulți ani, ca Dragomir să se de-

Scanned with OKEN Scanner

maşte ; Dragomir aşteaptă trecerea celor zece ani, pentru a i se prescrie pedeapsa.

S-a observat că, în *Les Aveugles,* Maeterlinck creează ceea ce el însuşi numeşte „drame statique", *înlocuind categoria dramatică a acţiunii cu aceea a situaţiei.* Ceea ce această dramă are esenţial nu se află în acţiune, ci în situaţie. *Les Aveugles* nu este, de fapt, o dramă în înţelesul tradiţional al cuvîntului. În *Conu Leonida faţă cu reacţiunea,* Caragiale înlocuieşte, de asemenea, acţiunea cu situaţia dramatică ; *Art. 214* sau *Căldură mare* urmează acelaşi regim. În celelalte opere dramatice sînt numeroase scene sau chiar acte (actul I din *O noapte furtunoasă,* actul I din *Năpasta*) în care *situaţia* devine unul dintre principalele elemente ale structurii noi a dramei. S-ar putea spune despre *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* că acolo drama îşi caută o formă în nonacţiune. Farsa lui Caragiale este de aceeaşi factură cu *La Cantatrice chauve,* despre care Ionesco însuşi scria : „piesa avea mişcare ; în absenţa acţiunii, a acţiunilor ; un ritm, o desfăşurare fără intrigă, o progresie abstractă".

În ciuda tuturor acestor fapte, asemenea celorlalţi dramaturgi ai epocii, Caragiale nu renunţă la toate categoriile dramatice tradiţionale : după cum am văzut, dacă în unele locuri diminuează sau suprimă acţiunea dramatică, în altele o păstrează. Deşi nu pot comunica între ele, personajele sale coexistă, au apetitul povestirii şi mania discursului, au nevoie de public : Rică Venturiano, Leonida, Farfuridi, Caţavencu ş.a. Burlescul acestei stări constă în faptul că inepţia, stupiditatea, confuzia mentală, incoerenţa trec drept contrariul lor : „partenerul" sau „partenerii" cred şi chiar afirmă că înţeleg ceea ce li se spune :

Scanned with OKEN Scanner

„L e o n i d a : ... Dar... s-o mai luăm şi pe partea aialaltă, să vedem ce-ai să mai zici. Bine, chiar revuluţie să fi fost, să zicem ;... nu ştii dumneata că n-are nimeni voie să descarce focuri în oraş ? e ordin de la poliţie...

E f i m i ţ a : (aproape răsconvinsă) De ! bobocule, să zic şi eu cum zici, că după cum le spui dumneata, una şi cu una fac două, n-are de unde să te mai apuce omul..." (3) ; sau : după discursul inept al lui Farfuridi, Trahanache şi Caţavencu afirmă :

„T r a h a n a c h e : ...După discursul important, pe care l-a ţinut respectabilul nostru concetăţean..." (III, 2)

. . . . . .

„C a ţ a v e n c u : (către grupul lui) Ei, cum să-l trimeţi în Cameră, nene, pe stimabilul ? Nu zic, are ideile, opiniile lui, — şi eu respect ideile, numai să fie sincere, şi el e sincer, n-ai ce zice, respect la orice opiniune !... Dar să-ţi vie stimabilul cu idei învechite, cu opiniuni ruginite, şi să te sperie mereu cu Europa..." (III, 3)

Între acţiunea dramatică şi condiţia umană a personajelor există o legătură organică. În *Panorama des zeitgenössischen Theaters,* Marianne Kesting scria despre primele drame ale lui Maeterlinck, despre *Les Aveugles* în special, că potrivit suprimării acţiunii, condiţia umană se constituie ca o situaţie mereu aceeaşi sau ca o mişcare circulară a mereu aceloraşi fapte, care este dramatizată pînă astăzi, în opera lui Beckett şi a continuatorilor săi. Martin Esslin observa, împreună cu alţii, că în *Aşteptîndu-l pe Godot* nu se „povesteşte" nici o „poveste", ci „se explorează o situaţie statică". Anticipaţiile lui Caragiale în acest sens sînt, după cum am văzut, foarte evidente. Ca şi în *Cîntăreaţa cheală* mai tîrziu, în *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* se explorează o si-

Scanned with OKEN Scanner

tuație statică. În celelalte comedii, în afara unor detalii, lucrurile nu sînt modificate în mod esențial.

S-a spus că „forma modernă circulară a dramei pleacă din Maeterlinck și din Strindberg *(Spre Damasc)*"[5]. Ea pleacă, în aceeași măsură, și din opera lui Caragiale ; mai mult, cu farsa *Conu Leonida față cu reacțiunea* (1880), ca de altfel și cu celelalte comedii, dramaturgul român îl devansează cu un deceniu pe Maeterlinck.

4. DRAMA CIRCULARĂ

Absența unei adevărate propulsii a subiectului imprimă mișcării dramatice în comedii un sens circular. Încă acum cinci decenii, Scarlat Struțeanu observa absența deznodămîntului comediilor în înțelesul tradițional al termenului. Tot el scria, în legătură cu *O scrisoare pierdută*, că scrisoarea lui Tipătescu „agită o lume întreagă de personagii și toți ajung de unde au plecat". Mai recent, B. Elvin dezvolta această idee astfel : „Impresia de joc mecanic este sporită în piesele lui Caragiale de forma lor circulară, ultima scenă reprezentînd aproape totdeauna o reîntoarcere la situația inițială sau la echivalentul ei. În piesele lui Caragiale avem de-a face cu un joc care sfîrșește numai pentru a reîncepe. Ritmul comediilor sale este un ritm de intensificare, de accelerare, împins pînă la paroxism, dar tensiunea lor se relevă abia cu cîteva clipe înainte de a cădea cortina, cînd înțelegem că nimic nu s-a modificat."[6] Altfel decît în comedia tradițională, în comedia lui Caragiale, personajele pleacă de la anumite certitudini sau bănuieli, probate de fapte, dar, în final, acestea „se dovedesc" false, în ciuda adevărului lor : Jupîn Dumitrache, Cațavencu, Pampon, Crăcănel. Dacă în teatrul tradițional

Scanned with OKEN Scanner

exista o progresie a faptelor, a adevărului, comedia lui Caragiale instaurează stagnarea (prin absența totală a elementelor care să determine modificarea destinului comic) sau chiar o anume regresie. În *O noapte furtunoasă, Conu Leonida față cu reacțiunea* și *O scrisoare pierdută,* personajele principale nu depășesc în final situația lor din primele scene : Caţavencu, Trahanache, Zoe și Tipătescu sînt egali cu ei înșiși nu numai în sens caracterologic, așa ca personajele comice tradiționale, dar și din punctul de vedere al raporturilor dintre ei și al situației lor ; în *D-ale carnavalului,* ultima scenă nu echivalează doar cu revenirea la starea inițială, ci înseamnă chiar mai mult : în ce-i privește pe Pampon și Crăcănel, se poate vorbi despre o „involuție" a personajului caragialian : înainte de a cădea cortina, ei nu mai sînt, ca la început, păcăliții bănuitori, ci păcăliții inconștienți, iremediabili. Încă o dată, omul caragialian pare a nu avea acces la adevăr.

Drama circulară nu este o dramă a acțiunii scenice, ci o *dramă de situație.* Opere ca *O noapte furtunoasă, Conu Leonida față cu reacțiunea, D-ale carnavalului, Les Aveugles, Spre Damasc* ș.a. impun o nouă formă dramatică — forma dramatică circulară —, încă vie în întreg teatrul contemporan. Între altele, două capodopere desăvîrșesc această formă a dramei : *La Cantatrice chauve* și *En attendant Godot.* Odată cu *O noapte furtunoasă, Conu Leonida față cu reacțiunea, Les Aveugles* și *Spre Damasc,* drama începe o nouă istorie a sa.

5. UNITĂȚILE

Unitățile dramatice au fost inutilizate în romantism de mai mulți factori. Înțelese ca tiranice, romanticii

Scanned with OKEN Scanner

le-au refuzat în numele libertății artei. Din punctul de vedere al structurii dramatice, este de observat că romantismul renunță la fixitatea și „puritatea" elementelor care constituiau structura clasică a dramei ; „momentul (timpul cartezian era făcut din momente identice și de valoare absolută) pierde privilegiul său, și unitățile devin inutile"[7].

Revenirea la unitățile de loc și de timp a unor dramaturgi ca Strindberg, Caragiale, Maeterlinck sau Cehov nu înseamnă, desigur, o „întoarcere" la timpul cartezian și la clasicism. Împotriva unor opinii mai vechi (Ibrăileanu, Anna Colombo ș.a.), menținerea unităților în comedii și în *Năpasta* nu este o dovadă pentru clasicismul lui Caragiale. În teatrul clasic, unitățile erau determinate de timpul cartezian și aveau un sens în condițiile unei ascendențe dramatice gradate, în condițiile existenței unor caractere „logice", ale unui deznodământ etc. I. L. Caragiale păstrează numai reminiscențe ale acțiunii, nici unul dintre personajele sale nu evoluează, nu se transformă, în toate comediile finalul este o revenire la punctul inițial. Personajul caragialian nu este o consecință a logicii tradiționale. Unitățile dramatice menținute își schimbă funcția.

În *Vermessung des Labyrinths,* Marianne Kesting observa că, în piesele de tinerețe ale lui Maeterlinck, unitatea de loc nu mai exprimă concentrarea maximă a unei întîmplări mai ample, ci inevitabila izolare a unei temniți, din care nimeni nu poate fugi. În *L'Intruse* și *L'Intérieur,* spațiul familiar al camerei indică o nesigură ocrotire în fața neînduplecatei lumi exterioare.

Trei dintre cele cinci piese ale lui Caragiale păstrează unitatea de loc și de timp : *O noapte furtunoasă, Conu Leonida față cu reacțiunea* și *Năpasta ;* cea de a patra,

D-ale carnavalului, numai unitatea de timp. În *Conu Leonida față cu reacțiunea,* la modul burlesc, același conflict între interior și exterior, ca la Maeterlinck, aceeași nesiguranță pe care o dă șubreda ocrotire a camerei : de aici graba cu care cei doi se baricadează înăuntru, sau gestul absurd al Efimiței de a închide dulapul, de teamă ca dușmanii să nu apară tocmai de acolo. Existența larvară a lui Leonida își găsește un spațiu necesar în această izolare de temniță. Cele două personaje au, la un moment dat, ideea de a fugi, dar fuga se dovedește imposibilă. Nu întîmplător piesa cea mai „absurdă" a lui Caragiale păstrează atît unitatea de loc, cît și pe cea de timp și găsește în nemișcare o formă de manifestare dramatică : în spațiul ei teatral nu mai acționează legile lumii obiective, relațiile interumane sînt total deformate. În *Conu Leonida față cu reacțiunea,* Caragiale creează o interesantă variantă a motivului *lumii pe dos,* cultivat, mai tîrziu, de mulți dramaturgi moderni, de la Jarry la Ionesco. Inexistența unei ieșiri (personajele sînt *condamnate* la această izolare) indică, pe de o parte, specificul *netradițional* al comicului caragialian, iar, pe de altă parte, faptul că spațiul lui Leonida prefigurează, într-un fel, spațiul lui Gregor Samsa.

În unele drame ale lui Strindberg *(Dansul morții* sau *Tatăl),* „unitatea de loc simbolizează întemnițarea pasiunilor... Semnificația unității de loc clasice s-a schimbat în mod fundamental și anunță astfel transformarea structurii dramatice".[8] *Năpasta* este, de asemenea, o dramă a pasiunilor întemnițate. Unitatea de loc și de timp închid personajele într-un spațiu sufocant. Orice mișcare în afara acestui spațiu este interzisă : nici Dragomir și nici Gheorghe, mai puțin integrat în contextul

dramatic, nu pot evada. Spaţiul interior se dovedeşte totuşi foarte vulnerabil ; exteriorul apare neînduplecat şi aduce distrugerea şi moartea (apariţia lui Ion).

Caragiale păstrează cele două unităţi şi în *O noapte furtunoasă* : situaţia fără ieşire a lui Jupîn Dumitrache este subliniată şi de aceste spaţiu şi timp *închise.* În *D-ale carnavalului,* unitatea de timp are o funcţie similară : mişcarea în cerc a personajelor indică destinul lor de repetiţie şi imposibilitatea devenirii.

Funcţia şi semnificaţia unităţilor de loc şi de timp s-a modificat profund şi în teatrul lui Caragiale ; această modificare s-a produs în acelaşi sens ca în opera lui Strindberg şi Maeterlinck şi este unul dintre semnele restructurării formei dramatice şi a naturii personajului în teatrul european de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul acestui veac. Revenirea la unităţile de loc şi de timp este totodată şi o posibilitate de *dereglare* a timpului dramatic tradiţional, ca şi o cale de a apropia comedia de dramă, după cum, în planul tematic, poate fi înţeleasă ca o metaforă a perisabilităţii umane : unităţile fixează tipul omului care locuieşte spaţiul închis.

În ce priveşte unitatea de acţiune (atît cît se poate vorbi despre o acţiune propriu-zisă în comedii), trebuie observat că, dimpotrivă, Caragiale o nesocoteşte uneori. Alături de acţiunea principală, există în unele piese şi o acţiune secundară : *O noapte furtunoasă, D-ale carnavalului,* chiar în *O scrisoare pierdută.* Cronicarul de la *Telegraful* (30 ianuarie 1879) observa, în afara „imoralităţii" comediei, că *O noapte furtunoasă* este o operă fără caracter literar, „fără unitate de acţiune, cu o intrigă confuză, lipsită de interes..." Nu este pentru prima dată (şi Caragiale nu este singurul autor al epocii în această situaţie) cînd ceea ce pentru contemporani părea un de-

Scanned with OKEN Scanner

fect în ordinea construcției sau a artei devine, în contextul evoluției artei teatrale moderne, valoare dramaturgică novatoare. Așa s-a întîmplat cu diminuarea rolului acțiunii, cu imixtiunea epicului, cu revenirea la unele procedee și tipuri comice străvechi etc. În acest caz, însă, lipsa unității de acțiune nu este determinată de aceiași factori și nu are aceeași funcție ca în *Spre Damasc*, de pildă, unde este înlocuită cu unitatea „eului dramatic". Se știe că vechea comedie nu cunoștea regula unităților ; unitatea de acțiune era păstrată, dar, cum afirmă Hermann Reich, mimusul o înlocuia adesea cu unitatea de interes. O situație similară, în *D-ale carnavalului* : cele două acțiuni secundare (cea a Catindatului și cea a Ipistatului), într-un anume sens „dăunătoare" întregului, se contopesc cu cea principală în unitatea de interes. Eugène Ionesco folosește această dublă posibilitate (și această dublă tradiție : mimus... Caragiale și Strindberg) de a înlocui unitatea de acțiune : prin cea de interes, în *La Cantatrice chauve*, și prin cea a eului dramatic, în *La Soif et la Faim*, care este un fel de „Stationen-drama" (Szondi).

6. SPAȚIUL ÎNCHIS

Drama circulară este drama spațiului închis. Pompiliu Constantinescu observa, cu aproape trei decenii în urmă, că „sugestia de cerc închis este covîrșitoare în comedii... Viața își reia mersul obișnuit, cortina căzînd pe o vizibilă reluare a raporturilor inițiale dintre personagii". B. Elvin scria, de asemenea : „Realitatea este că lumea din *O scrisoare pierdută* reprezintă un univers

Scanned with OKEN Scanner

închis, în care contrariile sînt echivalente, iar alegerea nu-i cu putinţă".

În multe dintre dramele lui Strindberg, Maeterlinck sau Cehov, chiar la Ibsen, în *Rosmersholm* şi *John Gabriel Borkman*, locul dramatic este *spaţiul închis* : consecinţă de ordin tematic (izolarea omului în civilizaţia modernă) şi, totodată, urmare a unor modificări în structura dramei : forma tradiţională trebuia să se adapteze noii înfăţişări a conţinutului. Maeterlinck explica chiar, într-unul dintre eseurile sale, geneza acestui spaţiu închis din *L'Intruse* şi *L'Intérieur* : „Fericirea şi nefericirea oamenilor se hotărăsc astăzi într-o cameră îngustă, la o masă, la cămin. Se iubeşte, se suferă, se produc suferinţe şi se moare pe o bucată de loc, şi este o întîmplare deosebită dacă, sub imperiul unei deznădejdi neobişnuite sau al unui noroc rar, o uşă sau o fereastră se deschide pentru o clipă."

Caragiale, în comedii, ca şi în *Năpasta*, exprimă aceeaşi izolare de lumea exterioară, limitarea la spaţiul familial (sau, cel mult, al oraşului, ca în *O scrisoare pierdută* şi *D-ale carnavalului*) : totul se consumă în acest spaţiu închis.

Dintre toate piesele, *Năpasta* este cea mai vizibil apropiată de ideile mai sus citate ale lui Maeterlinck. Suferinţa Ancăi, a lui Ion şi a lui Dragomir, dragostea lui Gheorghe, moartea lui Ion şi condamnarea lui Dragomir — totul se petrece şi se hotărăşte într-o *cameră îngustă*. Omul care vine din afară — Ion — nu este decît o întrupare a trecutului care copleşeşte toate personajele ; el este, de fapt, tot o proiecţie a interiorului.

Faptul că drama *Năpasta* urmează, în acest loc, acelaşi regim ca piesele comice nu este deloc surprinzător : tragicul şi grotescul sînt încă o dată tangente. „Lumea

Scanned with OKEN Scanner

tragică şi lumea grotescă sînt lumi închise, scrie Jan Kott ; nu există scăpare... În lumea grotescă înfrîngerea nu poate fi justificată cu ajutorul nici unui absolut (ca în lumea tragică, n.n.), iar responsabilitatea pentru lupta pierdută nu poate fi pusă în sarcina nici unui absolut. Absolutul nu este înzestrat cu nici o raţiune finală ; el este doar mai puternic. Absolutul este absurd. Poate de aceea grotescul utilizează atît de frecvent noţiunea de mecanism în funcţiune, de mecanism care nu poate fi oprit... acest mecanism absurd a început să nu mai fie transcendent în raport cu omul... Este o capcană pe care omul şi-a întins-o lui însuşi şi în care a căzut... Teatrul grotesc modern se joacă de obicei în condiţiile civilizaţiei pure. Natura aproape că s-a evaporat din ea. Omul este închis într-o cameră, asediat de obiecte nenumărate. Obiectele joacă aici rolul de simboluri ale soartei umane sau ale condiţiei omului, rol pe care la Shakespeare îl joacă pădurea, furtuna, sau eclipsa de soare.“ [9] Toate obiectele din camera lui Leonida (mobilele, cele două „legături cu lucruri“, tichia de noapte ş.a.) sînt simboluri ale existenţei izolate, în afara vieţii, a personajelor.

Observam şi la un alt capitol că, pentru personajele comice ale lui Caragiale, exteriorul, în fond, nu există, nici o comunicare adevărată cu lumea din afară nu este posibilă :

a) în *O scrisoare pierdută,* numai exteriorul poate comunica şi poate pătrunde în interior : telegrama şi trimisul de la centru ; dar prezenţa lui Dandanache indică, de fapt, irealitatea exteriorului : lumea din afară este lumea de aici, sau o copie grotescă a acesteia : Dandanache este dezvoltarea grotescă a unei alte caricaturi — Caţavencu ; tentativa, absurdă prin ridicolul ei, a lui Farfuridi şi Brînzovenescu de a comunica în exterior

Scanned with OKEN Scanner

este, de la început, stopată : exteriorul pare o instanță invizibilă, fără căi de acces, o forță impalpabilă, dar dominatoare și tiranică ;

b) în *D-ale carnavalului,* ca și în *O noapte furtunoasă,* exteriorul pare, de asemenea, să nu existe : temerile Catindatului, determinate de posibila apariție a lui „nenea Iancu, bogasierul", sînt gratuite ;

c) în *Conu Leonida față cu reacțiunea,* personajul principal neagă, la un moment dat, existența exteriorului și o pune pe seama coșmarului : Efimița e trezită de zgomotele unei petreceri ; înspăimîntată, ea crede că este „revuluție". Leonida o liniștește :

„Mițule, nu-i nimica ; știi cum ești dumneata nevricoasă, unde am vorbit toată seara de politică, te-i fi culcat și cu fața-n sus și ai visat cine știe ce ?

E f i m i ț a : Leonido, deșteaptă sunt eu acuma ?

L e o n i d a : Apoi de ! Mițule, asta dumneata știi."

d) în *Năpasta,* acel *dincolo* pare să existe cu adevărat, dar este inaccesibil.

Torturate de ideea „neobișnuitului" din afară, personajele din *Conu Leonida față cu reacțiunea* s e î n c h i d ele înseși în spațiul lor și doresc această temniță cît mai etanșă. Spaima lor, mai curînd una „metafizică", se proliferează fulgerător și ia proporții fantastice : „Amîndoi trag cearșafurile din paturi în mijlocul casii, golesc dulapul, scrinul și fac două legături mari ; apoi baricadează ușa cu paturile și cu mobilele". Desigur că nu vor să fugă cu adevărat nicăieri, chiar dacă ei spun asta, pentru că sînt paralizați de frică și nu pot trece dincolo de spațiul lor închis, întrucît acest *dincolo,* în ce-i privește, nu există.

Năpasta ilustrează, în aceeași măsură, dramaturgia spațiului închis, a unui „infern" : pentru fiecare dintre

Scanned with OKEN Scanner

cele două personaje principale, „infernul“ este celălalt. Avînd conştiinţă de sine, personajele tragice, mai mult decît cele comice, vor să depăşească limitele spaţiului închis : Gheorghe şi Dragomir. Neputinţa acestei depăşiri nu-i acoperă de ridicol, ca pe Leonida şi Efimiţa, ci este aducătoare de nefericire şi de moarte.

Lumea teatrului caragialian este o lume *închisă.* Împreună cu aceea a unor drame de Ibsen şi Maeterlinck, Strindberg şi Cehov, ea anunţă o dezvoltare literară ilustrată peste decenii de numeroşi scriitori de la Franz Kafka şi James Joice pînă la Ionesco şi Beckett. Drame ca *Huis clos, Le nouveau locataire, Le Roi se meurt, En attendant Godot, Fin de partie* ş. a. descind direct, ca structură şi tematologie, din dramaturgia spaţiului închis.

Falsul prezent dramatic, imixtiunea epicului, criza acţiunii, forma circulară, unităţile, spaţiul închis, existente în opera celor mai reprezentativi dramaturgi de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, ca şi apariţia *eului central* sau a „eului epic“ în unele drame ale lui Strindberg, indică o criză a dramei şi, în acelaşi timp, cîteva dintre tendinţele de restructurare a ei. De asemenea, toate acestea sînt dependente de şi, totodată, determină o restructurare a personajului dramatic.

Capitolul II.

STRUCTURA PERSONAJULUI

Într-o alocuţiune despre Schiller, ţinută la comemorarea bicentenarului naşterii marelui scriitor, Friedrich Dürrenmatt spunea că omul contemporan este mereu

Scanned with OKEN Scanner

cele două personaje principale, „infernul“ este celălalt. Avînd conştiinţă de sine, personajele tragice, mai mult decît cele comice, vor să depăşească limitele spaţiului închis : Gheorghe şi Dragomir. Neputinţa acestei depăşiri nu-i acoperă de ridicol, ca pe Leonida şi Efimiţa, ci este aducătoare de nefericire şi de moarte.

Lumea teatrului caragialian este o lume *închisă*. Împreună cu aceea a unor drame de Ibsen şi Maeterlinck, Strindberg şi Cehov, ea anunţă o dezvoltare literară ilustrată peste decenii de numeroşi scriitori de la Franz Kafka şi James Joice pînă la Ionesco şi Beckett. Drame ca *Huis clos, Le nouveau locataire, Le Roi se meurt, En attendant Godot, Fin de partie* ş. a. descind direct, ca structură şi tematologie, din dramaturgia spaţiului închis.

Falsul prezent dramatic, imixtiunea epicului, criza acţiunii, forma circulară, unităţile, spaţiul închis, existente în opera celor mai reprezentativi dramaturgi de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, ca şi apariţia *eului central* sau a „eului epic“ în unele drame ale lui Strindberg, indică o criză a dramei şi, în acelaşi timp, cîteva dintre tendinţele de restructurare a ei. De asemenea, toate acestea sînt dependente de şi, totodată, determină o restructurare a personajului dramatic.

Capitolul II.

STRUCTURA PERSONAJULUI

Într-o alocuţiune despre Schiller, ţinută la comemorarea bicentenarului naşterii marelui scriitor, Friedrich Dürrenmatt spunea că omul contemporan este mereu

Scanned with OKEN Scanner

mai izolat în lumea sa, unde partea nu se mai integrează organic întregului și nici individul în colectivitate. Dramaturgul elvețian revenea astfel la cîteva dintre ideile sale mai vechi din *Theater probleme* : eroul tragic nu determină doar o acțiune și nu suportă numai un anume destin, ci reprezintă, de asemenea, o lume ; forma dramatică schilleriană, de pildă, n-ar mai putea reprezenta lumea modernă, pentru că „noi nu găsim nici un erou tragic"... „adevărații reprezentanți lipsesc și eroii tragici sînt fără nume... Secretarele lui Creon rezolvă cazul Antigonei..." „Tragedia presupune vină, pericol, măsură, perspectivă, responsabilitate. În haosul secolului nostru... nu mai există vinovați și nici răspunzători." Pentru Dürrenmatt, lumea modernă este mai curînd compatibilă cu comedia grotescă : „tragedia, ca cea mai riguroasă specie a artei, presupune o lume structurată. Comedia... una diformă, în devenire, pe cale de a fi răsturnată..."[10]

Izolat, omul modern aparține totuși lumii sale diforme și este asemenea ei, chiar dacă nu o mai poate reprezenta complex. Această imagine a omului-fragment, a omului diform sau nonform apare, în germene, încă în literatura și teatrul de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, la Cehov și Maeterlinck, la Strindberg, la Caragiale și la Jarry.

Tipologia tradițională clasic-realistă începe să nu mai fie esențială în operele literare și dramatice ale epocii : ea este parțial înlocuită de figuri simbolice sau stilizate prin caricatură, de personajul mecanic sau personajul-mască, de „omul fără calități" ; *tipul* se transformă uneori într-o *stare*, devine un *semn existențial*.

Cea mai mare parte a exegezei caragialeene, de la Maiorescu la unele cercetări mai noi, consacră numeroase pagini studiului tipologiei în comedii. Mult mai a-

Scanned with OKEN Scanner

proape de spiritul operei dramaturgului este însă G. Călinescu : „Structura tipologică există în opera lui Caragiale ca un schelet susținător, fără să fie esențială. Caracterele sînt minimale.“ După Ollănescu-Ascanio, ceea ce este cu deosebire evident în *D-ale carnavalului* e o „lipsă totală de tipuri“, ce anticipă, adăugăm noi, starea personajelor din *La Cantatrice chauve*, „personaje fără caracter. Fantoșe.“ (Ionesco)

„Caracterele“ acestea sînt, uneori, la Caragiale, confundabile, pentru că „se repetă“ reciproc. G. Călinescu observa, fără să meargă mai departe, că „Trahanache e o variantă bonomă a lui Dumitrache“, după cum Dandanache poate fi înțeles ca o variantă absurdă a lui Caţavencu-Farfuridi. Ca mulți alți comentatori ai comediilor, Horia Petra-Petrescu îi reproșa lui Caragiale „asemănarea“ dintre personaje : Miţa-Veta, Ziţa-Miţa, Catindatul-Cetățeanul ș.a. Dincolo de aceste „asemănări“, unele contestabile, comentariile mai vechi n-au văzut intenţia lui Caragiale. În romanul secolului, la Gogol, Flaubert, Dostoievski, există numeroase similarități între personaje. Gogol „creează similarități... între moșierii vizitați de Cicikov în *Suflete moarte*, pînă la a da senzația unei mișcări în cerc într-o lume similar damnată“[11]. Procedeul acesta, specific *dramei circulare* (ca și *romanului circular*), indică automatismul unei lumi și imposibilitatea de a ieși din orizontul ei mecanic.

Similaritatea devine uneori identitate, ca în *Lache și Mache* : „Cine a cunoscut pe unul — scrie Caragiale — a cunoscut și pe celălalt, fiindcă amîndoi mai aproape trăiesc, mai aproape dorm decît chiar frații cei lipiți din Siam“. Alteori, similaritatea determină sau facilitează constituirea cuplurilor. Omul caragialian își caută *pendantul* și dintr-o confuză senzație a incomple-

Scanned with OKEN Scanner

titudinii sale (Dumitrache-Ipingescu, Farfuridi-Brînzovenescu, Pampon-Crăcănel, Leonida-Efimița).

Tema fundamentală a teatrului lui Caragiale este aceea a dezorientării omului. Într-o operă în care grotescul devine o modalitate esențială de expresie, această temă e axiomatică. Margaret Dietrich, în *Das moderne Drama,* opina că grotescul rezultă, între altele, și dintr-un sentiment al vieții determinat de experiența unei dezorientări umane.

Personajele care locuiesc spațiul închis pierd, ca și la Maeterlinck, simțul orientării. Ele „nu mai înțeleg ce se întîmplă în jurul lor și cu ele, scrie Marianne Kesting în legătură cu dramele timpurii ale lui Maeterlinck. În parabola *Orbii,* tema aceasta... devine cu deosebire limpede. Lipsa orientării personajelor lui Maeterlinck este, pe de altă parte, un *pendant* la sentimentul amăgirii care cuprinde personajele lui Pirandello față de realitatea dizolvată în perspective multiple".[12]

Tema labirintului, atît de frecventă în literatura modernă, se dezvoltă, parțial, din aceste două teme, prezente în opera cîtorva dintre marii scriitori de la sfîrșitul secolului al XIX-lea : tema „temniței" și a dezorientării.

Miopia lui Venturiano, senilitatea lui Leonida, ramolismentul lui Dandanache, confuzia mentală a lui Farfuridi și Cațavencu, tulburarea alcoolică a Cetățeanului și a Catindatului, prostia lui Dumitrache și Trahanache, a lui Pampon și Crăcănel au un sens dincolo de comicul imediat pe care-l determină : indică, în registrul burlesc, *dezorientarea* acestor personaje în vidul de umanitate în care trăiesc. Dezorientarea este semnul unei decăderi fizice, intelectuale sau morale. Ca în *Les Aveugles,* acest proces este ireversibil. Deși eroi de co-

Scanned with OKEN Scanner

medie, Leonida, Farfuridi, Dandanache exprimă o dramă a degradării într-un univers uman degradat.

Este adevărat că arta comică este, prin natura ei, „deformantă". Încă Cicero, în *De Oratore*, indica una dintre cele mai bogate surse ale ridicolului în „defectele corporale". În farsa modernă, aceste „defecte" devin mai ales diformităţi interioare şi marchează o gravă îndepărtare a omului de sine.

Într-o comparaţie Alecsandri-Caragiale, E. Lovinescu îl vedea pe autorul *Scrisorii pierdute* „mult mai adînc şi mai tăios, deşi limitat la un număr restrîns de deformări sufleteşti".

Observam şi în altă parte că, în afara cîtorva excepţii, personajele lui Caragiale înşală, mint, insultă, maltratează, falsifică, sînt înşelate, sînt minţite, sînt insultate, sînt maltratate, dar toate acestea nu le modifică deloc, nu lasă nici o urmă în sufletul sau în trupul lor. Totul rămîne *ca înainte*. Chiar „eroinele sale n-au feminitate, nici duioşie : pretutindeni chipuri deformate şi groteşti" (E. Lovinescu).

Personajul caragialian a fost obiectul unei metamorfoze misterioase : el nu mai este acea *trestie gînditoare* a lui Pascal, nu mai realizează ideea de bine, nu mai are bucuria comunicării, deşi a păstrat un evident apetit al conversaţiei şi al povestirii. Starea sa „naturală" este această dezorientare, această „rătăcire", pe care dramaturgul însuşi o notează :

„Farfuridi : *(începe să se înece)... (se îneacă mereu)... (se încurcă, asudă şi înghite)... (asudă şi se rătăceşte din ce în ce)... (se încurcă şi asudă mai tare)... (în supremă luptă cu oboseala care-l biruie)... (...coboară zdrobit ştergîndu-se de sudoare)...*" (III, 1 ; s.n.).

Scanned with OKEN Scanner

Dandanache se caracterizează singur : „...știi asa sunt de ameţit si de obosit...“, sau : „Stii, coniţa mea, sunt asa de ameţit... stii, trăsura si clopoţeii...“ Iar Zoe spune despre el : „...e ameţit rău de tot“ (IV, 3).

Dezorientarea izolează personajele unele faţă de altele. Desigur, la Caragiale nu există pasaje ca cel din *Trei surori*, în care Andrei spune, sigur că nu-l aude nimeni :

„Acolo, într-un restaurant moscovit, într-o sală uriașă, nu te cunoaște nimeni și nu cunoști pe nimeni, și totuși te simți ca acasă... Iar aici îi cunoști pe toți și toți te cunosc și totuși ești un străin... străin și singur“ (II). Dumitrache sau Leonida, Farfuridi sau Dandanache nu au conștiință de sine, nu au conștiința izolării lor, sînt, de fapt, *dincolo* de singurătate sau de perceperea ei.

Profundele tare biologice, morale sau intelectuale, care marchează personajele caragialeene, sînt semnul unei lumi și al unei epoci ; micul și marele burghez, de puțină vreme reprezentînd o clasă compactă, participă totuși la procesul degradării clasei pe plan european. Această „criză de creștere“, acest „contratimp“ sînt surprinse de ochiul dramaturgului. Pregnanța și valoarea lor anticipativă sînt determinate, parțial, și de această „criză de creștere“. Împreună cu personajele altui „profet“ al artei moderne, Alfred Jarry, personajele lui Caragiale, prin voracitatea, agresivitatea și josnicia lor, prin excelența caricaturii, prin forța de generalizare anunță unele figuri dramatice din teatrul lui Ionesco și Arrabal.

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul lui Caragiale nu poate fi încadrat în tradiția farsei clasice, cum face, de pildă, Romul Munteanu, în *Farsa tragică* :

a) toate comediile au un fals *happy-end* ;

b) dramaturgul nu utilizează nicăieri *simetria antinomică* dintre personaje : ipocriziei nu i se opune nimic, de asemenea, agresivității sau imoralității. Simetria comică, fundamentală în teatrul tradițional, dispare la Caragiale. Nu există nici un personaj care să ilustreze, în contrast cu nenumăraţii vicioşi din comedii, o virtute sau alta. Omul nu e considerat ameliorabil, dimpotrivă, culpa sau viciul personajului par mai accentuate în final, prin forma circulară a piesei. Omul caragialian pare iremediabil denaturat. Comicul grotesc, altfel decît în farsa tradițională, vizează viața în totalitatea ei ; lumea lui Leonida şi Caţavencu este o lume fără ieşire.

Dacă farsa (comedia) tradițională era iluzionistă, farsa modernă este „antiiluzionistă“ (Romul Munteanu). În *Portretul* pe care i-l face lui Caragiale, Ionesco scrie, între altele : „Personajele sale sînt exemplare umane în așa măsură degradate, încît nu ne lasă nici o speranță“. Autorul *Scrisorii pierdute* este unul dintre creatorii farsei tragice moderne. Omul neameliorabil al lui Caragiale anunță personajul farsei tragice ionesciene sau arrabalești : prin izolarea şi „anormalitatea“ lui, prin neputința comunicării.

Mai mult decît la Cehov şi la Maeterlinck, degradarea personajului la Caragiale ajunge la un stadiu angoasant ; uneori în el nu se mai află un om : nici o mişcare a conştiinței, nici o remuşcare, nici iubire, nici ură adevărată, pentru că ura presupune totuşi un ideal, o credință, nici un sentiment — doar cele mai josnice instincte.

Scanned with OKEN Scanner

Deformarea personajului se produce și în dramă. Un cronicar teatral al vremii, Al. G. Florescu, vorbea despre „Afectarea tolstoistă de care autorul *Scrisorii pierdute* pare a abuza în dramă", afectare ce n-ar „îndreptăți exagerările de caracter cu care sînt întipărite personajele sale. Tolstoi realizează măreția și sumbrul, Caragiale — diformitatea și complicația." De fapt, în dramă, ca și în comedii, personajele sînt create sub specia „monstruosului". Caragiale forțează și aici nota ; fiecare dintre cele trei personaje principale ilustrează *o extremă* : dacă în comedii, unde nu era o ieșire, se ajungea uneori la absurd, aici, Ion moare nenatural, Dragomir se prăbușește în nebunie, Anca este și ea destul de aproape de un grav dezechilibru.

Creatorul lui Conu Leonida rămîne doar parțial legat de structura personajului din teatrul tradițional : toate personajele feminine, cu excepția Efimiței, și cîteva personaje masculine : Rică Venturiano, Ipingescu, Pristanda, Tipătescu, Nae Girimea. Celelalte figuri comice, altfel decît personajele teatrului tradițional, *nu au un comportament continuu,* ele nu sînt structuri imuabile închise, ca personajele clasice, ci *structuri deschise,* care pot fi „umplute" cu orice, sau *nonstructuri.*

Caragiale creează ceea ce s-ar putea numi *personajul lichefiat :*

a) Conu Leonida, aici gata să înceapă revoluția :

„E f i m i ț a : (din așternut) Și zi așa cu Galibardi, 'ai ?

L e o n i d a : (asemenea) Așa zău !... Ei ! mai dă-mi încă unul ca el, și pînă mîine seara, — nu-mi trebuie mai mult, — să-ți fac republică... (cu regret) Da' nu e ! Da' o să-mi zici că cu încetul se face oțetul, ori că mai rabdă, că n-a intrat zilele-n sac. (cu tărie) D'apoi bine,

frate, pînă cînd tot rabdă azi, rabdă mîine ? că nu mai merge, domnule, s-a săturat poporul de tiranie, trebuie republică !“ ; apoi, fără vreo trecere, devine, subit, „reacţionar“ ; „...nu se poate să fie revuluţie... Cîtă vreme sunt ai noştri la putere, cine să stea să facă revuluţie ?“ ; pentru ca, în sfîrşit, să „redevină“ republican :

„L e o n i d a : (pierdut) Nu e revuluţie, domnule, e reacţiune ; ascultă : (citeşte — ziarul — tremurînd) «Reacţiunea a prins iar la limbă. Ca un strigoi în întuneric, ea stă la pîndă, ascuţindu-şi ghearele şi aşteptînd momentul oportun pentru poftele ei antinaţionale... Naţiune, fii deşteaptă !» (cu dezolare) Şi noi dormim, domnule !

E f i m i ţ a : (asemenea) Cine strică, soro, dacă nu mi-ai citit gazeta de cu seara !

(Zgomot mare)

L e o n i d a : (prăpădit) Şi pe mine mă ştiu toţi reacţionarii că sunt republican, că sunt pentru naţiune“ (I, 4) ;

b) Farfuridi este o altă variantă a personajului lichefiat ;

c) disponibil oricărei reacţii şi oricărui gest, Caţavencu este şi el un personaj discontinuu : trece fără dificultate de la fermitatea din primul şi al doilea act la docilitatea extremă din final ; el a fost „golit“ în scena de „dresaj“ cu Zoe din actul al IV-lea. Caţavencu din final, în ciuda pomenitei similarităţi a celor două discursuri ale sale, pare cu totul alt personaj decît violentul candidat la deputăţie din primele două acte. Nu este aici numai o adaptare de moment a ipocritului sau doar rezultatul aceluiaşi „dresaj“ : asemenea formei circulare a comediei, personajul descrie o mişcare în cerc. Scarlat Struţeanu observa foarte exact că „vina comică

Scanned with OKEN Scanner

la Caragiale întoarce pe dos eroul comic, şi, în momentul cînd responsabilitatea lui comică este definitivă pentru contemplator, circuitul personajului comic este încheiat"[13]. Dramaturgul îşi epuizează personajul în această mişcare circulară, consonantă cu mişcarea circulară a comediei ; totul poate fi şi trebuie luat de la capăt : „aventura" nocturnă a lui Leonida, „disputa" electorală, avatarurile erotice ale lui Nae Girimea. De altfel, după cum am mai precizat şi la un alt capitol, finalul fiecărei comedii sugerează, prin revenirea la punctul iniţial, o reluare continuă a mereu aceloraşi fapte. Dumitrache, Leonida, Caţavencu, Cetăţeanul, Dandanache, Catindatul au un destin „circular", ilustrează, la modul burlesc, „mitul eternei întoarceri". Ele pregătesc, direct sau indirect, desigur şi cu participarea altor dramaturgi (Maeterlinck, Jarry ş.a.), apariţia în scenă a unor personaje ca cele din *La Cantatrice chauve, En attendant Godot* etc.

Rememorînd reflecţiile lui Gabriel Marcel din *Essai de la philosophie concrète,* asupra raportului dintre act şi persoană, şi remarca filozofului că „veleitatea se opune actului prin ceea ce are indeterminabil şi neputincios ; pe de altă parte, veleitarul nu ajunge să se determine pe el însuşi ; el rămîne, în fond, divizat, ezitant, speriat", Romul Munteanu observă că personajul farsei tragice „apare ca un ins expropriat de posibilitatea angajării lui în existenţă prin act... El poate în acelaşi timp să aibă o profundă spaimă faţă de posibilitatea convertirii gestului în act."[14] Personajul caragialian este adesea un veleitar : Leonida, Efimiţa, Farfuridi, chiar Caţavencu, Cetăţeanul, Catindatul. După Gabriel Marcel, veleitarul este incapabil „să modifice efectiv" realul ; „totul rămîne neschimbat" : este întocmai condiţia eroului

Scanned with OKEN Scanner

caragialian. Drama în care acțiunea e diminuată este drama în care personajul *se oprește înaintea actului.* El se cufundă în masa nedefinită a oamenilor și cînd, aparent, acționează (Dumitrache, Farfuridi, Cațavencu), este, în fapt, acționat.

În ciuda inconsecvenței lor funciare, personajele lui Caragiale au totuși o consecvență : nu pot ieși din „masca" lor, sînt posedate de deformarea lor, de degradarea lor : Dandanache face „semnul cu clopoțeii", care îl însoțește ca o „mască", în momentele în care ar trebui să se domine ; Pristanda e posedat de limbajul *pe care-l vorbește* („curat murdar" etc.), chiar atunci cînd prudența ar trebui să-i întărească instinctul de conservare ; Leonida e mereu dominator față de Efimița ș.a.m.d. Această situație a personajului, care nu poate ieși din „masca" lui, e exprimată, poate simbolic, în *D-ale carnavalului* de Catindat : el nu-și poate schimba costumul de bal și e disperat că va apărea „turc în fața lui nenea Iancu". Astfel, alura de automat e încă o dată subliniată. Ea vine, desigur, și din „schematizarea" personajelor, care repetă gesturi, „sentimente", cuvinte, situații, care „se repetă" unul pe altul, ca într-o oglindă fantastică ce deformează : Trahanache este „oglinda" lui Jupîn Dumitrache, Dandanache a lui Cațavencu, Farfuridi a lui Brînzovenescu, Crăcănel a lui Pampon etc. La relația alura de automat — degradarea personajului s-a ajuns și pe cale matematică : așa-numitele „personaje concomitente" din comedii (Farfuridi-Brînzovenescu ș.a.) „îndeplinesc la Caragiale o funcție dramatică bine conturată, ele realizează convertirea în automatism a unor tipuri umane degradate"[15].

Condiția teatrului presupune „prezență și prezent" (Gouhier). Prezența înseamnă și o *realizare* a naturii

Scanned with OKEN Scanner

proprii, o conștiință de sine a celui care este prezent. Multe dintre personajele lui Caragiale sînt mai curînd *o prezență a absenței* : ele sînt total în afara conștiinței de sine ; „inconștiența" lor are o dublă valoare, în planul existențial și în planul comicului. Mai mult, ele par a nu trăi în timp, pentru că nu cunosc evoluția, nici schimbarea ; repetiția, care domină întreaga lor existență dramatică, exclude, de fapt, realitatea timpului : limitat la cele douăzeci și patru de ore, timpul dramatic caragialian nu este o chintesență temporală, ca în teatrul clasic, ci un timp circular, care se exclude prin repetiție.

Aceste cuvinte ale Bătrînului din *L'Intérieur* de Maeterlinck, despre celelalte personaje ale dramei, sînt, parțial, caracterizatoare și pentru personajele din *Conu Leonida față cu reacțiunea* : „Ele sînt toate așa... Ele vorbesc numai despre lucrurile obișnuite și nimeni nu presimte nimic... Trăiesc luni în șir alături de un om care nu mai aparține acestei lumi și pentru al cărui suflet nu mai este întoarcere... Ele nu știu cine sînt ele înseși... Ea i-ar fi spus pînă la moarte : «Domnul meu, astăzi dimineața va ploua», sau : «Noi mergem să luăm micul dejun, noi vom fi la ora treisprezece la masă» sau : «Fructele nu sînt coapte încă»..." Dar altfel decît personajele dramelor lui Maeterlinck sau Cehov, personajele comediilor lui Caragiale nu au o existență secretă ; dincolo de ceea ce *arată* pe scenă, aproape totdeauna nu există nimic.

Una dintre categoriile dramatice este și *evenimentul* ; tragic sau comic, evenimentul dramatic determină acțiunea, destinele personajelor, duce la un deznodămînt. Așa se întîmpla totdeauna în teatrul tradițional, așa era în comedia lui Labiche sau a lui Feydeau, cu care a fost comparat adesea Caragiale. La dramaturgul român, eve-

Scanned with OKEN Scanner

nimentul nu se produce însă, cu adevărat, decît în *Năpasta ;* ceea ce pare eveniment în comedii se dovedește a nu fi decît un fapt de repetiție. Absența acțiunii propriu-zise și a evenimentului este consonantă cu absența omului. Iată paradoxul acestei *comedii a absenței,* cu o mișcare scenică adesea debordantă, dar, în raport cu teatrul tradițional, „nedramatică".

Absența omului în teatrul lui Caragiale vine și din somnolența gîndirii, din „nongîndire" („nongîndirea" veleitarului, G. Marcel) ; absența totală a opiniei, ciocnirea absurdă a „ideilor" indică golul interior al personajelor :

„F a r f u r i d i : Iată dar opinia mea (în supremă luptă cu oboseala care-l biruie). Din două una, dați-mi voie : ori să se revizuiască, primesc, dar să nu se schimbe nimica ; ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale... Din această dilemă nu puteți ieși... Am zis !" (III, 1) ; sau Cațavencu : „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvîrșire. Soțietatea noastră dar, noi, ce aclamăm ? Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face de loc în țara noastră !" (III, 5)

În farsa *Conu Leonida față cu reacțiunea,* ceea ce șochează în primul rînd este un gol de existență : în realitate, așa cum am mai observat, personajele nu trăiesc, nu-și comunică nimic esențial și nu comunică nici cu ele înseși. Ele sînt, și în acest sens, precursorii soților Smith și Martin din *La Cantatrice chauve.* Acest gol, această absență trebuia acoperită, și ei încearcă să o acopere cu cuvinte ; de aici, cel puțin în parte, avalanșa de cuvinte din unele scene : cu cît golul existențial este mai mare, cu atît și frecvența cuvintelor (Leonida, Farfuridi, Cațavencu).

Scanned with OKEN Scanner

Considerată o replică a lumii reale, fără a pierde această valoare a ei, lumea lui Caragiale este totuşi, în ultimă instanţă, *o creaţie a absenţei.* Astfel devine ea „absurd-fantastică". Fantasticul farsei *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* sau al bucăţii *Căldură mare* este, în primul rînd, o depăşire a obişnuitului. Obişnuitul, scrie Marcel Brion, beneficiază de protecţia raţiunii, iar tot ce nu se dezvinovăţeşte, imediat, printr-o explicaţie logică, va trece drept insolit. Artistul creează forme care sînt „reprezentarea unor obiecte existînd aievea în natură, nicidecum obiecte în mod scandalos antinaturale ca în împărăţia monştrilor. Numai raporturile instituite între aceste forme raţionale sînt iraţionale. Aşadar, de vreme ce, prin acţiunea artistului, aceste raporturi au devenit evidente, tot atît de concrete şi de obiective ca şi o eventuală reprezentare a realului, trebuie să presupunem că există o altă logică, o altă raţiune, care a îndrumat organizarea lor, ele fiind astfel expresia unei realităţi ascunse, necunoscută, neverificată, dar *posibilă.* Insolite nu sînt elementele constitutive ale acestor raporturi, ci raporturile în sine. Ca atare, fantasticul insolitului va fi în esenţă un fantastic al raporturilor.

În insolit, ca şi în monstruos, este vorba de o dislocare, cu alte cuvinte, de o deplasare, de aşezarea în poziţii arbitrare, nefireşti, neraţionale a părţilor obiectului."[16] Acel caragialian „simt enorm şi văd monstruos", adică *insolitul* şi *monstruosul,* aplicate la cotidian, capătă valori dramaturgice particulare. Marcel Brion îl cita pe Hokusai, care spunea că este mult mai greu să creezi atmosfera fantastică a unei scene în care nimic nu este fantastic decît să pictezi monştri sau fantome. Într-o asemenea scenă, „totul e absolut firesc, ba chiar banal ; funcţia obiectelor este modestă şi precisă ; înzes-

Scanned with OKEN Scanner

trate cu robustețea simplă a lucrurilor de uz cotidian, ele sînt lipsite de umbre și de profunzimi tăinuite. Suflul supranaturalului nu rezultă din obiectele în sine, ci din raporturile lor." (Brion) În *Conu Leonida față cu reacțiunea,* în urma unei conversații banale între cei doi bătrîni, la „ora fantomelor" („Douăspce trecute, bobocule", spune Efimița), neobișnuitul se strecoară neobservat în universul lor burghez. Lucrurile par a-și schimba raporturile între ele, cel mai banal obiect pare a-și revela tainele și a deveni amenințător ; Efimița „merge tremurînd la masă, caută p-întuneric chibriturile și aprinde lampa ; foarte emoționată, încearcă încă o dată ușa, merge în vîrful degetelor la dulapul de haine, îl încuie repede, ca și cum ar fi prins pe cineva în el, și ascultă cu palpitație ce se petrece înăuntru ; se uită apoi pe sub paturi și prin toate colțurile..." (scena 2) Jocul acesta este crescendo, pînă în momente ca acestea : „Efimița, tremurînd și începînd să plîngă ; ...îndoindu-se de genunchi și înecîndu-se", iar „Leonida cade în genunchi" (scena 4). Totul se dovedește o farsă, singurul mod de existență al acestor figuri grotești, ceea ce nu înseamnă, desigur, o negație a insolitului, dimpotrivă, găsirea, poate, a unei modalități moderne a lui.

Atitudinea extremă a dramaturgului indică, încă o dată, instinctul său demiurgic : spiritul negator nu se exersează în gol.

Ceea ce numeam, la un alt capitol, tipizare extremă este, de fapt, o reducție a personajului la anumite date ale naturii umane. Această reducție nu este totdeauna una caracterologică și nu ține de metoda clasică, ci de tehnica foarte veche a „tipurilor fixe" ale comicei populare, adaptată la necesitățile epocii : personajele devin uneori simboluri ale condiției umane, ca Leonida, Cetă-

Scanned with OKEN Scanner

ţeanul sau Catindatul, Caţavencu sau Farfuridi, Pampon sau Crăcănel, Efimiţa sau Dandanache. În tradiţia stilului teatrului popular cu tendinţe către generalizare şi sintetizare, către sublinierea uneia sau alteia dintre trăsăturile personajului, „ceea ce duce la crearea figurilor teatrale stilizate — măştile“ (Mokulski), potrivit unei evoluţii a raporturilor interumane din epocă, personajul caragialian ilustrează uneori, într-un stadiu iniţial, cum mai observam şi în alt loc, condiţia clovnului modern. „Clovnul a devenit eroul modern, umilit, ridicol, redus la neant de o civilizaţie care-l distruge...“ Cu forţa sa de generalizare, „el a devenit un mijloc de a penetra misterul existenţei, un instrument de cunoaştere care, departe de a ascunde realitatea, o înfăţişează“[17].

Teatrul lui Caragiale este „nonpsihologic“, nu ca o „carenţă“ a artei dramaturgului : stilul popular şi grotesc al comediei sale este prin el însuşi „antipsihologic“. Reducţia psihologică şi desenul foarte „simplu“ al eroului comic, despre care au vorbit şi E. Lovinescu (mai ales în sens peiorativ) şi G. Călinescu, ne aruncă într-o lume cvasihalucinantă, dar nu mai puţin adevărată, o lume a unor „scheme“ umane de o pregnanţă neobişnuită.

O altă modalitate a reducţiei este plasarea personajelor în afara moralei. Horia Petra-Petrescu observa, printre primii, că „pentru Caragiale, morala nu are nici un loc în opera de artă... Veta şi Zoe se află în apropierea aşa-numitei «comédie rosse», după definiţia lui Filon, «un fel de ingenuitate vicioasă, stare de suflet a oamenilor care nu au avut niciodată simţul moral şi care trăiesc în impuritate sau în injustiţie ca peştele în apă».“

În viaţa reală, ca şi în cea reflectată în artă, morala şi simţul binelui constituie un fel de lege gravita-

Scanned with OKEN Scanner

ţională. Caragiale suprimă, în comedii, această lege : valorile negative sînt cele care se impun. Lumea sa comică este o lume a „imponderabilităţii" : personajele capătă o „libertate" care le permite să se dezlănţuie (cele mai multe dintre ele sînt violente), să violenteze limbajul, să treacă dincolo de limitele „admisibilului". De aici, în unele scene, căderea în absurd : nici un suport nu le mai opreşte în normal. În această „libertate", ele anulează uneori comunicarea, se anulează chiar pe ele înseşi, anunţînd o anume frenezie a distrugerii specifică mai tîrziu teatrului ionescian. Asemănătoare, într-un fel, personajelor lui Jarry : „Ubu, încarnaţie a imbecilităţii, a laşităţii şi a răutăţii umane, ne apare, după două războaie mondiale, de un adevăr profetic"[18], personajele lui Caragiale ilustrează, la altă scară, aceeaşi degradare, cu precizarea că această degradare este în mod absolut contagioasă şi că nimic nu i se opune.

În drama în care *acţiunea* a fost înlocuită cu *starea*, personajul însuşi devine uneori *o stare*. El nu mai reprezintă totdeauna o valoare irepetabilă, un om *unic*, ci masa indefinită, o realitate repetabilă, stereotipă. Procedeul repetiţiei reapare aici în cea mai profundă şi semnificativă funcţie a sa. Caragiale nu-şi mai numeşte totdeauna personajele, cum vor face, mai tîrziu, şi Ionesco, Pinter ş.a. ; ele sînt Cetăţeanul, Catindatul, Ipistatul, Domnul, Feciorul *(Căldură mare)*, Cocoana, Popa, Avocatul *(Art. 214)* ş.a., iar, uneori, nume ca Brînzovenescu sau Farfuridi, Ionescu sau Popescu nu individualizează eroul comic, dimpotrivă. Caragiale creează o variantă a „omului fără calităţi", pe care o schiţează încă prin 1877—1878 în *Leonică Ciupicescu* : „Părul lui nu era

Scanned with OKEN Scanner

nici negru, nici galben, nici castaniu ; fața nici oacheșe, nici bălană, nici smeadă ; ochii nici negri, nici verzi, nici căprii. Nu era nici cîrn, nici năsos și urechile le avea potrivite. Leonică nu era nici mare, nici mic, nici înalt, nici bondoc, nici gros. Afară de aceste daruri ale ființei pipăite, Leonică în sufletul lui nu era nici bun, nici rău, nici moale, nici iute, nici deștept, nici prost." Această natură *nehotărîtă* poate deveni, ca la unii romancieri moderni, un personaj care „își are coerența sa proprie, dar unitatea, personalitatea, neliniștea sa nu mai contează într-o totalitate cu deschidere în vid..."[19] Într-un univers al relațiilor interumane denaturate, această deschidere în vid favorizează deformarea personajului.

Între evoluția romanului și aceea a dramei, în epoca modernă, există unele similitudini. Albérès vorbea, în legătură cu opera lui Musil, despre *romanul fără intrigă* și despre personajele „nestatornice" și „caricaturale" din *Omul fără însușiri*, asemănătoare, de altfel, unor eroi ai lui Huxley. În viziunea romanească, *„alcătuită numai din spirit critic"*, a lui Musil, a lui Huxley sau chiar a lui Gide, „nici un personaj nu va fi cruțat. Fiecare își traduce, invincibil, propriul vid ; tot ce spune sau face un personaj este înscris dinainte ca *negativ*. La limita «romanului ironic», studiul romanesc nu urmărește crearea, compunerea, creionarea oamenilor (nici chiar judecîndu-i cu severitate), așa cum făcea romanul realist, ci *destrămarea* lor. Romanul devine antiroman, el nu compune *o aventură*, ci *absența aventurii*." (Albérès)

Viziunea critică a lui Caragiale „destramă", de asemenea, personajul. Drama devine o „antidramă", pentru că ea nu mai conține *o acțiune*, ci *absența acțiunii*. Ca la unii romancieri moderni, personajele sînt, la Cara-

Scanned with OKEN Scanner

giale, „niște marionete cu ajutorul cărora demonstrează că omul nu reprezintă o dramă, ci un faliment...“ (Albérès). Pierzîndu-și identitatea, fără conștiință de sine, *omul fără calități* exprimă „dezordinea vieții, confuzia doctrinelor morale, caracterul nevertebrat, ridicul, trecător al realității umane“. Leonida, Farfuridi, Cațavencu, Dandanache ș.a. sînt tot atîtea exemple ale condiției *omului fără calități*. Ele anticipă sau, cel puțin, favorizează o anumită stare a personajului ionescian, despre care vorbește Nicolas din *Victimes du devoir* : „Inspirîndu-mă dintr-o altă logică și dintr-o altă psihologie... Noi vom abandona principiul identității și al unității caracterelor, în avantajul mișcării, al unei psihologii dinamice... Noi nu sîntem noi înșine... Personalitatea nu există... Caracterele își pierd forma în informul viitorului.“ Această idee este constantă la Ionesco, ea apare și în *Notes et contre-notes*, în legătură cu figurile dramatice din *La Cantatrice chauve* : „Personaje fără caracter. Fantoșe...“

În eseul său *Tragicul zilnic*, Maeterlinck afirma că expresia formelor diurne ale tragicului nu este posibilă fără o anume transformare a figurilor dramatice. În comedie, reprezentarea universului existențial denaturat determină, de asemenea, metamorfoza personajelor. În cazul celor mai importante figuri comice, Caragiale păstrează foarte puțin din structura tipului tradițional. Prin distrugerea unității personajului și a umanității lui, prin creația omului dezorientat, în afara vieții morale, cu comportament discontinuu, a omului fără calități, dramaturgul român este unul dintre creatorii structurii eroului farsei moderne.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

METAMORFOZA LIMBAJULUI

Denaturarea personajului în comedii este, în același timp, și o denaturare a limbajului său. E de mirare că în exegeza mai veche s-a analizat „comicul de limbaj" la Caragiale ca și cum exegetul s-ar fi aflat în fața unui autor tradițional, ale cărui mijloace dramaturgice sînt „normale". Faptul este cu atît mai șocant, cu cît, după E. Lovinescu, în mintea personajelor din comedii „totul se pervertește și se diformează. Vorbesc o limbă specială, o caricatură de limbă falsificată." Observația rămîne esențială, cu tot caracterul ei negativ. Scarlat Struțeanu remarca chiar relația dintre personaj și limbaj : „Incorectitudinea (limbajului, n.n.) îl face însă comic (este vorba despre personajul dramatic, n.n.), fiindcă presupune un viciu în organismul său sufletesc. Prin urmare, diformarea limbajului și diformarea aceluia care îl rostește." Anna Colombo vorbea, de asemenea, despre acel „linguaggio deformato", despre frazele și cuvintele ridicole și denaturate, consecință a pseudo-culturii personajelor din comedii ; în *O noapte furtunoasă*, singură Veta evită contagiunea *della deformazione del „linguaggio"* (s.n.).

Cauza acestei deformări nu este, desigur, pseudocultura. De altfel, acest proces nu este cu deosebire evident în cazul personajelor mai puțin cultivate (Chiriac, Efimița, Pristanda, Cetățeanul, Iordache), poate că dimpotrivă. E de observat apoi că tocmai personajele care afectează o anume cultură (Rică Venturiano, Leonida, Farfuridi, Cațavencu, Dandanache) maltratează mai frecvent limbajul. Există o concordanță ușor sesi-

Scanned with OKEN Scanner

zabilă între gradul degradării biologice, intelectuale și morale a personajelor și degradarea limbajului lor. Nu întîmplător, integritatea și funcția cuvîntului se află cu adevărat în pericol la Leonida, Farfuridi, Cațavencu, Dandanache.

Comunicarea dialogală este condiția „adevăratei vieți a cuvîntului" ; „...cuvîntul este dialogal prin natura sa..."[20] În literatura modernă, în teatru, ca și în roman, cuvîntul devine, dimpotrivă, adesea, monologal (la Dostoievski, la Strindberg, la Cehov sau la Maeterlinck), exprimînd raporturi interumane noi. După Marianne Kesting, în cazul unor personaje din teatrul lui Maeterlinck, orbirea, surzenia, slăbirea simțurilor semnifică nu numai lipsa orientării lor, ci și lipsa contactului cu lumea ambiantă. Peter Szondi remarca, de asemenea, surzenia lui Ferapont din *Trei surori* a lui Cehov, infirmitate care motivează replicile separate ale personajelor. „În degradarea simțurilor se manifestă nu numai criza acțiunii, ci, în aceeași măsură, criza limbii, a comunicării și a înțelegerii." Tot Marianne Kesting scria că „dialogurile lui Maeterlinck nu au o dezvoltare propriu-zisă" ; însoțind personajele în continua lor așteptare, „ele anticipează dialogul așteptării al lui Samuel Beckett". Replicile nu mai au o adevărată funcție dramaturgică ; „dialogul lui Maeterlinck capătă o nouă destinație. El nu mai servește înțelegerii între personaje."[21] În teatrul lui Cehov, dialogul pierde, adesea, din greutatea sa specifică și devine monolog, dar nu un monolog tradițional, întrucît el este determinat tematic, nu de o anume situație dramatică, așa cum se întîmpla în teatrul clasic. Monologul este o consecință a singurătății omului : personajul nu se retrage pentru a-și rosti

Scanned with OKEN Scanner

replica, ci o spune în public, asemenea lui Andrei din *Trei surori*. La Strindberg, aceleași rezultate, pe alte căi. De la ideea că singura persoană despre care poate ști ceva este el însuși, acel *eu dramatic*, dramaturgul suedez creează drama subiectivă ; în această dramă, a cărei cea mai cunoscută variantă este *das Stationendrama, eul (das Ich)* își construiește un spațiu care nu este în mod aprioric dialogic. Personajul, un fel de „picaro" modern, întîlnește în drumul său numeroși oameni, dar toți îi rămîn străini ; comunicarea între el și ceilalți nu se realizează. Astfel este pusă în discuție posibilitatea însăși a dialogului autentic.

Starea și funcția limbajului la Caragiale sînt asemănătoare în multe sensuri celor din opera dramaturgilor citați. Ca și la Maeterlinck, la autorul *Scrisorii pierdute* dialogul nu mai servește totdeauna înțelegerii. Situația aceasta a limbajului se află „în stare pură" în *Căldură mare :*

„D o m n u l : Domnu-i acasă ?

F e c i o r u l : Da ; dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară.

D. : Dumneata spune-i c-am venit eu.

F. : Nu pot, domnule.

D. : De ce ?

F. : E încuiată odaia.

D. : Bate-i, să deschidă.

F. : Apoi, a luat cheia la dumnealui cînd a plecat.

D. : Care va să zică, a plecat ?

F. : Nu, domnule, n-a plecat ?

D. : Amice, ești...idiot.

F. : Ba nu, domnule.

D. : Zici că nu-i acasă.

F. : Ba-i acasă, domnule.

Scanned with OKEN Scanner

D. : Apoi nu ziseşi c-a plecat ?

F. : Nu, domnule, n-a plecat.

D. : Atunci e acasă.

F. : Ba nu, da' n-a plecat la ţară, a ieşit aşa.

D. : Unde ?

F. : În oraş.

D. : Unde ! ?

F. : În Bucureşti.

D. : Atunci să-i spui c-am venit eu.

F. : Cum vă cheamă pe dv. ?

D. : Ce-ţi pasă ?

F. : Ca să-i spui.

D. : Ce să-i spui ? de unde ştii ce să-i spui, dacă nu ţi-am spus ce să-i spui ? Stăi întîi să-ţi spui ; nu te repezi... Să-i spui cînd s-o-ntoarce că l-a căutat...

F. : Cine ?

D. : Eu.

F. : Numele dv. ?....

D. : Destul atît ! mă cunoaşte dumnealui... suntem prieteni...

F. : Bine, domnule.

D. : Ai înţeles ?

F. : Am înţeles.

D. : A !... Spune-i că să ne întîlnim, negreşit.

F. : Unde ?

D. : Ştie dumnealui... Da să vie neapărat.

F. : Cînd ?

D. : Cînd o putea.

F. : Prea bine.

D. : Ai înţeles ?

F. : Am înţeles" etc.

Scena este cu atît mai semnificativă, cu cît autorul precizează : „persoanele toate păstrează un calm imperturbabil, egal şi plin de dignitate".

Scanned with OKEN Scanner

În ciuda dereglării dialogului, personajele au senzația că se înțeleg și chiar o afirmă. Această stare a dialogului era deja fixată în comedii ; numeroase pasaje o indică : „conversația" dintre Dumitrache și Ipingescu în timpul lecturii ziarului, „convorbirea" lui Leonida cu Efimița, scenele cu Dandanache ș.a. Efimița și Leonida sînt, de fapt, dincolo de orice înțelegere. Replicile lui sînt „fraze (burlești, n.n.) aruncate în spațiu" (Kesting despre Maeterlinck). Conversația celor doi și-a pierdut sensul originar. Pentru ei cuvintele sînt niște „somnifere" cu acțiune imediată :

„E f i m i ț a : (lămurită) Așa da... vezi, mie nu-mi dădea prin gînd. (după o pauză de reflecție.) Ce bine ar fi ! unde dă Dumnezeu odată să o mai vedem ș-asta, republica ! (Leonida începe să sforăie.) Dormi, soro ?... (Leonida sforăie-nainte.) A adormit."

„Jocul" cu cuvintele, cu replici de tipul : „Cînd aude de libertate, sare și dumneei răposata din pat... că era republicană !..." sau : „Ce-a zis Papa, iezuit, aminteri nu-i prost... l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil...", este pentru Leonida și Efimița un joc de trecut timpul :

„L e o n i d a : Trebuie să fie tîrziu, Mițule ; ne culcăm ?

E f i m i ț a : (se scoală și se uită la ceas) Douăspce trecute, bobocule.

L e o n i d a : (sculîndu-se și el și mergînd spre patul din stînga) Vezi dumneata cum trece vremea cu vorba..."

Criza formei dramatice este, totodată, și o criză a dialogului. Diminuarea sau lipsa totală a acțiunii și rotirea în gol a personajelor antrenează și dialogul într-o mișcare circulară, într-un ireversibil proces de uzură.

Scanned with OKEN Scanner

Jocul capricios al cuvîntului poate începe amuzant și fără finalitate, ca în *Dă-dămult — mai dă-dămult* :

„Lucrau femeile toată ziulica...

. . . . . .

... Femeile...

— A plecat, mamă ?

— A plecat, mamă.

— De ce, mămucă ?

— De ! de ce, mămucă.

— Bine, maică !

— Bine, maică.

Iar zoreau.

— Și războiul *cît ține* ?

— Cît *o ține.*

— Și-mpăratul *cînd vine ?*

— Cînd vine !

— Biine...

— Biine...

Și iar zoreau..."

„Jocul" poate începe așa, dar uneori sfîrșește neliniștitor sau chiar coșmaresc : replica este subminată de clișeul verbal, de nonsens, de neputința, de imolarea însăși a cuvîntului : în *Conu Leonida față cu reacțiunea,* în „discursurile" lui Farfuridi și Cațavencu, în „partitura" lui Dandanache.

Vicioșii, degradații biologic sau mental denaturează corpul însuși al cuvîntului :

„Cetățeanul : (șovăind) Cioclopedică ! (sughite) Comportativă ! (sughite) Iconomie !... Sînt nembru..." ;

„Leonida : ...Galibardi... revuluție" ; sau :

„Dandanache : Ei, uite asa, cu meritele mele coniță, vezi ! era cît p-ați, dar stii, cît p-ați... Întrea-

bă-mă neicusorule să-ţi spui : nu vrea comitetul ţentral si paţe : ziţea că nu sunt marcant...“ etc.

Cuvîntul este forţat, la început, prin improprietăţi benigne : *a manca — a mînca, sufrágiu — sufragíu, muratoriu — murături* ş.a. ; apoi este „asediat“ prin ciocnirea unor sensuri opuse : „curat-murdar“, „ ... curaj ... o dăm anonimă...“ etc. ; în sfîrşit, cuvîntul este aproape explodat de nonsens :

„Farfuridi : ... Din două una, daţi-mi voie : ori să se revizuiască, primesc ! dar să nu se schimbe nimica ; ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele ... esenţiale...“ sau :

„Caţavencu : Industria română este admirabilă...“ etc. Este aici pusă în discuţie, ca şi la Maeterlinck sau la Strindberg, dar cu alte mijloace dramaturgice, însăşi funcţia limbajului ca mijloc de comunicare. Fantezia verbală, despre care vorbeam la un alt capitol, este depăşită : o *ruptură de nivel* s-a produs între voinţa de a nu comunica din amuzament şi imposibilitatea comunicării. Degradarea biologică, în felul lui Feraponţ, imbecilitatea sau senilitatea personajelor deturnează funcţia însăşi a dialogului, desadaptează cuvîntul. Dacă ar exista o concordanţă absolută între nivelul mental al unui personaj şi organul vorbirii, Farfuridi ar trebui să fie afazic.

O incapacitate absolută de a înţelege, de a recepta ceea ce i se comunică îl caracterizează pe Trahanache. Mai observam şi în altă parte că discursul lui Farfuridi i se pare „important“, iar Dandanache „deştept“. El trăieşte alături de Tipătescu de mai mulţi ani, fără a simţi, fără a vedea că este înşelat. Cînd Farfuridi şi Brînzovenescu bănuiesc „trădarea“, Trahanache le răs-

Scanned with OKEN Scanner

punde indignat : „Ai puţintică răbdare... zic : pentru mine să vie cineva să bănuiască pe Joiţica, ori pe amicul Fănică, totuna e... E un om cu care nu trăiesc de ieri, de alaltăieri, trăiesc de opt ani, o jumătate de an după ce m-am însurat a doua oară. De opt ani trăim împreună ca fraţii, şi nici un minut n-am găsit la omul ăsta măcar atîtica rău..."

Cuplul Leonida-Efimiţa este, probabil, cel mai semnificativ pentru ceea ce înseamnă cu adevărat noncomunicarea în teatrul lui Caragiale. Personajele rămîn străine unele faţă de altele, ca de altfel şi Jupîn Dumitrache şi Veta, Trahanache şi Zoe, Pampon şi Didina, Crăcănel şi Miţa. Falsa înţelegere, neputinţa comunicării se relevă uneori şi în reacţia paradoxală a personajelor. Pe Pampon, de pildă, povestea tristă şi ridicolă a lui Crăcănel nu-l atinge, ci doar faptul că „neamţul" a trecut în Bulgaria :

„C r ă c ă n e l : (reamintindu-şi biletul scris de o fostă amantă, n.n.)... «Nu mă căuta ; am trecut cu neamţul meu în Bulgaria...»

P a m p o n : În Bulgaria ? Ce căuta neamţul în Bulgaria ?"

Imposibilitatea comunicării se face evidentă şi în cazul a ceea ce s-ar putea numi „măştile grave" în teatrul lui Caragiale : Veta, Chiriac, Nae Girimea, oameni *închişi,* pe care nici amorul epidermic nu-i apropie de partenerii lor.

Un alt semn al degradării limbajului este omniprezenţa ticului verbal în vorbirea personajelor. Paul Zarifopol opina că „abundenţa ticului verbal, care e şi ea un element de schematizare, nu decurgea cumva din vreo apucătură absurdă a caricaturistului cu orice preţ, ci e, în realitate, o apucătură a păturilor populare urbane de

Scanned with OKEN Scanner

aici și, poate, din toate părțile dinspre miazăzi. Adesea ticul verbal e, probabil, un simplu efect al vioiciunii și abundenței în expresivitate, un fel de gest lexical ; mai în adînc însă, se va fi ascunzînd sub el și o inocentă vanitate de a-și sublinia debitul verbal cu înțelepciuni, atunci mai ales cînd cuvintele corespunzătoare se bucură tocmai de prestigiul modei."

Ticul verbal nu este, desigur, o „copie după natură" ; nu se poate vorbi nici în acest sens despre naturalismul lui Caragiale. Ticul verbal nu indică în primul rînd o *apucătură* a „modelelor" lui Caragiale, cît mai ales o „apucătură" a personajelor sale : un tic verbal ca „stimabile", „onorabile", cu înlăturarea totală a sensului obișnuit al cuvîntului, este semnul unei degradări simptomatice : „*Trahanache :* Stimabile ! stimabile (cu afabilitate), rog, dați afară pe onorabilul !"

Mai mult decît opinează Paul Zarifopol, ticul verbal indică o sărăcie lingvistică și intelectuală, condiția unor naturi umane deformate ; el reprezintă concordanța în planul limbii a ticurilor gestului, gîndirii, a ticurilor vieții uniformizate prin repetiție :

„Jupîn Dumitrache : ...cînd e vorba la o adică de onoarea mea de familist..." ;

„Trahanache : ...ai puțintică răbdare..." ;

„Ipistatul : Vorrrbă !" etc.

Ticul verbal este o altă formă a repetiției care guvernează tipul caragialian, este semnul unei automatizări a vieții biologice și sufletești :

„Tipătescu :... (indignat) Eu vampir, 'ai ?... Caraghioz !

Pristanda (asemenea) : Curat caraghioz !...

. . . . . .

Tipătescu : Mișel !

Scanned with OKEN Scanner

aici şi, poate, din toate părţile dinspre miazăzi. Adesea ticul verbal e, probabil, un simplu efect al vioiciunii şi abundenţei în expresivitate, un fel de gest lexical ; mai în adînc însă, se va fi ascunzînd sub el şi o inocentă vanitate de a-şi sublinia debitul verbal cu înţelepciuni, atunci mai ales cînd cuvintele corespunzătoare se bucură tocmai de prestigiul modei."

Ticul verbal nu este, desigur, o „copie după natură" ; nu se poate vorbi nici în acest sens despre naturalismul lui Caragiale. Ticul verbal nu indică în primul rînd o *apucătură* a „modelelor" lui Caragiale, cît mai ales o „apucătură" a personajelor sale : un tic verbal ca „stimabile", „onorabile", cu înlăturarea totală a sensului obişnuit al cuvîntului, este semnul unei degradări simptomatice : „*Trahanache :* Stimabile ! stimabile (cu afabilitate), rog, daţi afară pe onorabilul !"

Mai mult decît opinează Paul Zarifopol, ticul verbal indică o sărăcie lingvistică şi intelectuală, condiţia unor naturi umane deformate ; el reprezintă concordanţa în planul limbii a ticurilor gestului, gîndirii, a ticurilor vieţii uniformizate prin repetiţie :

„Jupîn Dumitrache : ...cînd e vorba la o adică de onoarea mea de familist..." ;

„Trahanache : ...ai puţintică răbdare..." ;

„Ipistatul : Vorrrbă !" etc.

Ticul verbal este o altă formă a repetiţiei care guvernează tipul caragialian, este semnul unei automatizări a vieţii biologice şi sufleteşti :

„Tipătescu :... (indignat) Eu vampir, 'ai ?... Caraghioz !

Pristanda (asemenea) : Curat caraghioz !...

. . . . . .

Tipătescu : Mişel !

Scanned with OKEN Scanner

Pristanda: Curat mișel!

Tipătescu: Murdar!

Pristanda: Curat murdar!"

Unul dintre mijloacele de realizare a dramei circulare este, după cum sugeram mai sus, și *dialogul circular*, care nu mai îndeplinește totdeauna funcția de comunicare, se repetă pînă la autouzură, își învăluie obiectul în „piruete verbale" largi, „aduce" faptele la locul și starea lor inițială. Exemplul cel mai probant este dialogul din *Căldură mare*, un dialog care aproape inutilizează cuvîntul, un fals dialog de fapt. Reîntors în strada *Pacienții*, Domnul este gata să-l reia mereu de la capăt. În comedii, dialogul circular apare frecvent:

„Cetățeanul:... Eu... pentru cine votez?..." ;

Dandanache: povestea cu „becherul" ;

„Catindatul: ... Pfu! Pfu! Pfu! Iar m-a apucat; dar rău, rău de tot! (Către Iordache, hotărît.) Știi s-o scoți? Scoate-o" etc.

Senzația de rotire în gol, de *vertige* verbal, în care cuvintele își pierd consistența și funcția prin deformare, improprietate și nonsens, sînt semne ale dialogului circular.

Observam în alt loc faptul că personajele lui Caragiale sînt acționate din afară. În aceeași măsură ele *sînt vorbite*, sînt posedate de limbajul lor. Limbajul capătă uneori aproape o existență paralelă, cvasiautonomă în raport cu realitatea faptelor de pe scenă, întrucîtva tiranică. „Discursul" lui Farfuridi este din nou, prin excelență, exemplificator. Personajul e acaparat, condus, consumat, epuizat de cuvînt, și dramaturgul indică toate aceste „metamorfoze" ale oratorului:

„Farfuridi: (emoționat și asudînd) Atunci, iată ce zic eu, și împreună cu mine (începe să se înece)...

Scanned with OKEN Scanner

țara în sfîrșit ... cu bun-simț, pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă ... (se încurcă și asudă și mai tare)" ș.a.m.d., pînă la „(... Farfuridi coboară zdrobit, ștergîndu-se de sudoare...)".

Leonida și Dandanache, Cetățeanul turmentat sînt alte variante ale *personajului vorbit.* Fără a mai primi vreun semnal autentic despre viața lor interioară sau despre ceilalți, personajele nu încetează să vorbească, dar cuvîntul lor nu mai comunică, este *un cuvînt pentru nimic.*

O altă modalitate a limbajului în comedii este dialogul contrapunctic, foarte frecvent, mai tîrziu, în drama modernă :

„(Bătăile în ușă se îndesesc cu nerăbdare ; zgomotul se îndepărtează mereu.)

Un glas de femeie : (d-afară) Dar asta, comèdie !

Efimița : (cu uimire, plecîndu-se spre ușă s-asculte) 'Ai ?

Leonida : (oprind-o) St ! nu te mișca !

(Pumni tari în ușă ; zgomotul și mai departe.)

Glasul : (d-afară) Ei ! Doamne ! (strigînd) Coniță !

Efimița : (uimită) E slujnica, Leonido, Safta.

(Chiotele și împușcăturile d-abia se mai aud foarte departe.)

Leonida : St ! parcă s-a mai depărtat zavera !

(Bătăi desperate în ușă.)

Glasul : (d-afară) Deschide, cocoană, să fac focul. (O pauză. Leonida și Efimița ascultă uimiți, neștiind ce să crează.) Vai de mine ! nu-i a bună asta ! a pățit boierii ceva !

Scanned with OKEN Scanner

Efimița: E Safta... (Vrea să meargă la ușă.)

Leonida: (oprind-o) St! nu deschide o dată cu capul!"

Descinzînd parțial din tehnica vechii comice, dialogul contrapunctic este complementar dialogului circular și se integrează în structura dramei circulare ca o modalitate de expresie a discontinuității personajului și a dezorientării sale.

Deformarea cuvîntului, deturnarea funcției dialogului, instaurarea, în unele scene, a noncomunicării indică un alt sens al rupturii cu tradiția și una dintre direcțiile pe care se va situa evoluția dramei moderne. Poate că nici un alt dramaturg de la sfîrșitul secolului al XIX-lea nu ilustrează mai divers decît Caragiale criza limbii și a înțelegerii. El creează, în germene, cu modalități proprii, un „antidialog" și un „antilimbaj", desăvîrșite, ca procedee dramatice moderne, în teatrul contemporan de Ionesco sau Beckett, de Pinter sau Wilder.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a IV-a

DERIZIUNEA ABSURDULUI

Omul dezorientat, omul denaturat, deturnat de la sensul existenţei sale anunţă, de departe, o lume de criză, o lume absurdă.

Epoca lui Caragiale şi a lui Jarry se manifestă ca o epocă a dezorientării omului, a derutei valorilor. „Omul crizei este omul înstrăinat, neautentic, al unei societăţi ea însăşi în criză... Deruta omului alienat izvorăşte din nihilismul axiologic apărut de pe urma prăbuşirii valorilor consacrate, tradiţionale, fie prin devalorizarea lor, fie prin răsturnări brutale (cum a fost asediul nietzschean asupra valorilor). Descompunerea conştiinţei axiologice duce la o deteriorare a simţului realităţii.“[1] Procesul acesta se produce, de fapt, invers : trăind într-o lume închisă, excesiv ierarhizată, ostilă, izolat, fără posibilitatea unei comunicări autentice cu ceilalţi, omul începe să piardă simţul realităţii, al percepţiei şi al evaluării. Numeroşii handicapaţi biologic sau intelectual din teatrul sfîrşitului de secol (la Maeterlinck, Cehov, Caragiale, Strindberg, Jarry) sînt o ilustrare a acestei condiţii a omului. De aici, „descompunerea conştiinţei axiologice“, un haos al valorilor, o răsturnare a raporturilor dintre ele. S-a vorbit despre consecinţele acestei

Scanned with OKEN Scanner

evoluții a relațiilor interumane : automatizarea, reificarea omului. „De altfel, automatele par să se substituie oamenilor vii într-o lume reificată, și, astfel, se deschide o vastă carieră tuturor manifestărilor absurde“ (Balotă). „Păpușile automate“ ale lui Caragiale și Jarry, fiecare cu mecanismul și specificul ei, indică începutul unei deveniri, neîncheiată încă, a personajului teatral modern.

S-a vorbit, de asemenea, despre birocratismul tiranic, despre formalismul și denaturarea justiției, ca semne ale aceluiași proces de reificare. Există în opera de tinerețe a lui Caragiale un text, *Cronică fantastică* (1874), neașteptat-semnificativ în acest sens : „Aici este *Casa Justiției.* Ce severă fațadă ! Totul respiră nepărtinirea și oarba dreptate. Întoarceți-vă puțin privirile spre acel nenorocit chinez care sosește asudat și gîfîind cu o hîrtie în mînă și năvălește pe scara principală a *Casei Justiției !* Îl cunosc, este bietul Pim-Pim. Nu vă uitați că e slab și lihnit ; era gras și burtos acum vreo cinci ani, cînd adversitatea soartei îl îmboldise să-i intenteze un proces unui vecin care îi răpise un pui de curcă din curte. Vedeți-l, iese din *Casa Justiției.* Ce tristă figură ! O să fie silit bietul chinez să bea cinci cești de ceai și șapte doze de opiu pentru a-și recăpăta buna umoare. Dacă nu vă este antipatică figura lui Pim-Pim și doriți să-l mai vedeți, veniți aici și mîne și-n orice zi voiți, pe la orele astea ; pentru dînsul procedarea d-adineauri este o sacră datorie pe care în toate diminețile o împlinește cu cea mai strictă fidelitate.“ Păstrînd limitele necesare, „legenda lui Pim-Pim“, cum o numește Caragiale însuși, este de o factură întrucîtva înrudită cu parabola *În fața legii* a lui Franz Kafka : aceeași predestinare nefastă („nefericita întîmplare“, la Kafka, „adversitatea soartei“, la Caragiale), cu tot aerul ușor-

Scanned with OKEN Scanner

comic al *Cronicii fantastice* (un vecin îi răpise lui Pim-Pim „un pui de curcă din curte") ; aceeaşi inaccesibilitate a justiţiei (faptul că pe Pim-Pim nu-l opreşte nici un păzitor, nu schimbă cu nimic lucrurile) ; aceeaşi fidelitate faţă de lege a celui care caută dreptatea ; aceeaşi mecanică a legii care nesocoteşte fiinţa umană şi o transformă într-un automat, într-un lucru sau îl ucide : omul de la ţară al lui Kafka moare, după mulţi ani de aşteptare la poarta legii, Pim-Pim, după cinci ani de încercări zadarnice de a ajunge la lege, este „slab şi lihnit" (la Kafka, în final, cînd omul de la ţară vrea să pună o ultimă întrebare, „Păzitorul trebuie să se aplece adînc, pînă la el, întrucît diferenţa de înălţime s-a schimbat mult în defavoarea omului"), şi chinurile sale sînt departe de a fi luat sfîrşit. Numeroase asemănări, minus atmosfera subliniat enigmatică, incomprehensibilă din *În faţa legii.*

Este necesar de observat, de asemenea, că pretutindeni unde apare în opera de mai tîrziu, Caragiale, indică, la modul comic sau dramatic, caracterul birocratic, denaturarea justiţiei : prin umorul buf *(Justiţia română),* prin caricatura grotescă (Rică Venturiano, „publicist şi studinte în drept", Caţavencu, Farfuridi, Brînzovenescu — avocaţi) sau prin notaţia realistă *(Arendaşul român).*

Cu alura lui de automat, Pim-Pim anunţă „păpuşile mecanice" de mai tîrziu (Leonida, Farfuridi, Cetăţeanul, Dandanache, Catindatul), mult mai „lucrate" desigur, mai aproape de acel arhetip uman, vizat mereu de Caragiale. De altfel, în perioada *Ghimpelui* şi a *Claponului,* se întrevăd deja multe dintre elementele artei de maturitate a dramaturgului ; „producţia *Claponului* — scria şi Şerban Cioculescu — îl conţine în crisalidă pe viitorul mare scriitor". Cu precizarea că, în operele de

Scanned with OKEN Scanner

mai tîrziu, Caragiale renunţă (la) ori temperează unele tehnici sau modalităţi ale scriiturii, chiar o anume perspectivă, care astăzi apar neaşteptat-moderne : tehnica „zig-zag-ului“ şi a aglomerării aberante, un anume gust al fantasticului, altul decît acela al prozelor din ultimii ani, paradoxul „subversiv“ ş. a.

Expresia artistică a lumii în care „Dumnezeu este mort“ (Nietzsche), a acestei lumi dezorientate, „nonaxiologice“ foloseşte uneori, în teatru, ca şi în roman, metafora carnavalului sau variantele ei, umorul alogic, nonsensul, aruncînd cuvîntul într-o aventură, prin proporţiile şi prin gravitatea ei, fără precedent. Caragiale este unul dintre autorii care, în aceeaşi vreme cu Alfred Jarry şi cu mijloace uneori asemănătoare, indică o direcţie artistică nouă şi, prin Tristan Tzara şi Eugène Ionesco, participă la impunerea ei.

Capitolul I

CARNAVALESCUL MOTIVUL „LUMII PE DOS“

Într-un sens foarte larg, viziunea carnavalescă este aproape echivalentă cu viziunea artei : a artei ca *mimesis* sau ca *„nonmimesis“*, metaforică, folosind forme simbolice, concret-senzoriale, motivul *lumii ca spectacol*, utilizînd jocul „măştilor“ şi metamorfoza lor, păstrînd mereu un plan ideal al semnificaţiilor general-umane, dincolo de raporturile temporale ale faptelor sau personajelor.

Într-un sens mai restrîns, viziunea carnavalescă are o atmosferă de „veselă relativitate“ (Bahtin). Totul este

Scanned with OKEN Scanner

luat în deriziune la modul benign. „Carnavalul este un spectacol fără rampă și fără împărțirea în interpreți și spectatori... Oamenii nu contemplă carnavalul și, la drept vorbind, nici nu-l joacă, ci *îl trăiesc*, ei trăiesc conform legilor lui cît timp ele sînt în vigoare, cu alte cuvinte, trăiesc viața de carnaval. Or, viața de carnaval este o viață scoasă din făgașul ei obișnuit, este oarecum o «viață răsturnată», o «lume întoarsă pe dos» («un monde à l'envers»)."[2] Viziunea carnavalescă presupune „contactul degajat, familiar între oameni", „gesticulația degajată", „cuvîntul... fără perdea".

În aproape toate perioadele ei, arta a suportat un proces de carnavalizare : comedia attică, de asemenea mimusul, care a evoluat paralel cu viața carnavalescă, împrumutîndu-și reciproc măștile, teatrul medieval. Bahtin consideră că întreaga literatură artistică a Renașterii a trecut printr-un proces de carnavalizare aproape total (viziunea carnavalescă, rîsul carnavalesc, „ambivalența carnavalului", „cuvîntul lui slobod-familiar" etc.). Începînd cu secolul al XVII-lea, carnavalul pierde din importanța și ponderea sa în viața socială, carnavalizarea devenind „o tradiție pur literară", sau, poate mai exact, pur artistică. Unele forme carnavalești se mai păstrează în comedia de bîlci, în arta circului și a paiațeriei, în teatrul de marionete și în diversele spectacole ale lumii moderne : *music-hall*-ul, comedia filmică mută, pantomima ș.a.

În evul mediu, „s-a carnavalizat și viața vorbirii popoarelor europene : straturi întregi ale limbii — formînd așa-numitul limbaj familiar al pieței — s-a pătruns de viziunea carnavalescă a lumii ; paralel s-a creat și un fond imens de gesticulație degajată, carnavalescă. Limbajul familiar al tuturor popoarelor europene, mai ales cel injurios și sardonic, abundă și în zilele noastre

Scanned with OKEN Scanner

de rămășițe carnavalești, după cum și gesticulația injurioasă și batjocoritoare a zilelor noastre e plină de o simbolică proprie carnavalului." (Bahtin)

În estul Europei, pînă tîrziu, în secolul al XIX-lea, unele forme ale carnavalului (în comedia de bîlci, în păpușerie, în arta circului etc.) sînt foarte vii și de un pitoresc violent. Carnavalescul nu era, în Principate, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, „doar o tradiție pur-literară" : operele dramatice inspirate și pătrunse de viziunea carnavalescă au putut folosi direct sugestiile formelor vii ale carnavalului, existente cel puțin în spectacolele de bîlci. În ciclul *Chiriților*, în *Iașii în carnaval*, ca și în unele *Cînticele comice*, Alecsandri folosește cîteva dintre formele și ritualurile carnavalești : masca, travestiul, gesticulația neînfrînată, fragmentar și inconsistent, „lumea răsturnată" ș. a. El rămîne însă, mai ales, la ritualurile secundare ale carnavalului.

La Caragiale, în comedii și în numeroase momente și schițe, viziunea carnavalescă este fundamentală. Se știe că, în toate epocile, comicul popular (mimusul, clovneria, păpușeria, jocul soitarilor etc.) au fost legate organic de *Fasching* și de carnaval. Foarte bun cunoscător al formelor comicei vechi și al spectacolelor descinzînd din carnaval, dramaturgul își pune o mare parte a operei sub semnul „lumii răsturnate".

Înrudit în esență cu *Sărbătoarea nebunilor*, carnavalul devine la Caragiale un carnaval al „nebunilor" ; personajele trăiesc potrivit legilor carnavalești și după ce carnavalul se sfîrșește : „travestiul" persistă, ca și confuzia valorilor. Exemplele cele mai vizibile sînt Mița, Didina, Pampon, Crăcănel.

Scanned with OKEN Scanner

S-a vorbit, în treacăt, despre existența carnavalescului în comediile lui Caragiale (Matei Călinescu). De altfel, farsa *D-ale carnavalului* indică folosirea eminentă a viziunii carnavalești : „lumea pe dos", gesticulația liberă, limbajul „familiar", masca. Dramaturgul folosește și ritualurile secundare ale carnavalului : „acela al deghizării,... mistificările carnavalești, bătăliile fără vărsări de sînge... ciorovăielile cu duelul lor de vorbe pitorești" (Bahtin). *D-ale carnavalului* este, din nou, piesa cea mai reprezentativă.

Personajele nu contemplă carnavalul, nu-l „joacă", nu-l mimează, ci, dimpotrivă, *îl trăiesc*. Ele nu se amuză în *jocul* carnavalului de *qui-pro-quo*-ul gros, de disputa verbală, de bastonadele pitorești. Pampon și Crăcănel, Catindatul, Mița și Didina nu mai înțeleg carnavalul ca „joc". Evoluția lui Nae Girimea în al doilea act al piesei este exemplificatoare : „păpușarul" impasibil din primul act, omul care contemplă ciocnirile celorlalte personaje, intră în carnaval, participă direct la mișcarea figurilor comice, trăiește carnavalul.

Farsa *D-ale carnavalului*, înțeleasă de cei mai mulți exegeți ai operei dramaturgului (de altfel, împotriva opiniei cunoscute a lui Caragiale) drept cea mai puțin reprezentativă dintre operele sale comice, poate fi considerată, așa cum am mai spus, drept o „cheie" a tuturor comediilor. Viziunea carnavalescă este textual afirmată de Caragiale însuși. După ce Pampon, crezînd că adversarul său este Crăcănel, „se repede și iese glonț pe ușa din fund", Iordache spune : „Ăsta este nițel cam țîcnit... De ce mușterii am parte eu astăzi ?... *Frumos carnaval !...*" Nae Girimea, în finalul comediei, subliniind amestecul, specific viziunii carnavalești, între carnaval și viață, afirmă : „Se înțelege c-a fost o încurcătură, *cum*

Scanned with OKEN Scanner

se-ntîmplă totdeauna în carnaval... Ei ! d-ale carnavalului !“ (S. n.) Textul indică și specificul acestui „carnaval al nebunilor“ : Pampon, cum spune el însuși, e „turbat de gelozie“, iar Crăcănel, despre adversarul său : „E nebun ! ajutor !...“, sau : „trebuie să știu cine este dobitocul ăsta smintit...“ ; pentru Iordache, Pampon e „niţel cam ţicnit“, iar Crăcănel, „turbat“ ; Nae Girimea afirmă, de asemenea : „nebunul de Pampon...“ ; Miţa este „apelpisită“ („turbată“), iar Nae îi spune, de mai multe ori : „Nu fi nebună !...“

Ideea *lumii ca spectacol* apare și în alte comedii : „L e o n i d a : ...zic : grăbește-te degrab', Miţule, și hai și noi pe la revuluţie. Ne îmbrăcăm, domnule, frumos, și o luăm repede pe jos pîn-la teatru... (cu gravitate) Ei, cînd am văzut... știi că eu nu intru la idee cu una, cu două... Dar, cînd am văzut, am zis și eu : să te ferească Dumnezeu de furia poporului !... Ce să vezi, domnule ? Steaguri, muzici, chiote, tămbălău, lucru mare, și lume, lume... de-ţi venea ameţeală nu altceva“ ; sau Pristanda :

„...Cînd dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele de din dos ale lui d. Nae Caţavencu, și ferestrele vraiște. Ulucile înalte... dacă te sui pe uluci, poţi intra pe fereastră în casă. Eu, cu gîndul la datorie, ce-mi dă în gînd ideea ? Zic : ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică... și binișor, ca o pisică, mă sui pe uluci și mă pui s-ascult : auzeam și vedeam cum v-auz și m-auziţi, coane Fănică, *știţi, ca la teatru.*“ (S. n.)

Viziunea carnavalescă se extinde asupra tuturor comediilor : pretutindeni în teatrul comic al lui Caragiale domină *o logică a măștii de carnaval* : personajele nu ies, nu pot ieși din masca lor. Tehnica dramaturgului este, întrucîtva, apropiată de cea a lui Novalis. Poetul ger-

man concepea romanul ca pe o viaţă devenită carte ; comedia este, pentru Caragiale, viaţă devenită teatru. Dar această devenire presupune *o mascaradă* : romanul „conţine întîmplările unei mascarade ; o întîmplare mascată între personaje mascate. Înlătură măştile ; întîmplări cunoscute, personaje cunoscute." (Novalis) La Caragiale, într-o lume a grotescului, căderea măştilor nu duce însă la nimic : *qui-pro-quo*-ul se menţine şi după carnaval, după cum existase şi înainte. Stilul comic al lui Caragiale este un stil de *„qui-pro-quo"*. La Alecsandri, în *Iaşii în carnaval,* există un moment al demascării ; Lunătescu, Tarsiţa şi ceilalţi „redevin" ceea ce fuseseră înainte. În realitate, la Caragiale, masca nu cade niciodată, ea îl ascunde mereu pe adevăratul Chiriac, pe Tipătescu sau pe Nae Girimea. În cazul altor personaje, masca se confundă cu omul, chiar îl anihilează : Ipingescu, Leonida, Caţavencu, Farfuridi, Cetăţeanul, Dandanache, Catindatul, Pampon, Crăcănel. Nae Girimea voia să explice întreaga „aventură" din *D-ale carnavalului* printr-o „încurcătură, cum se întîmplă întotdeauna în carnaval..." Dar încurcătura persistă ; mai mult, ea este consacrată ca stare normală. Nu numai în *D-ale carnavalului,* ci în toate comediile. „Carnavalul" este continuu, nu are nici o fisură. Această *continuitate* a carnavalului este una dintre modificările la care este supus carnavalescul în opera dramaturgului.

Bahtin observa că, „în literatura carnavalizată a secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea, rîsul, de regulă, slăbeşte considerabil, preschimbîndu-se în ironie, în umor şi în celelalte forme ale rîsului redus". Caragiale este una dintre marile excepţii, alături de Nestroy, de la această regulă : rîsul mimic, înrudit sau chiar identic cu

Scanned with OKEN Scanner

rîsul carnavalesc, se păstrează în comedii, chiar dacă semnificaţiile şi finalitatea sa sînt altele. Viziunea carnavalescă a lui Caragiale menţine „contactul degajat" între personaje, „gesticulaţia degajată", chiar necontrolată, debusolată, „cuvîntul fără perdea". În finalul *Scrisorii pierdute*, nici o distanţă, nici o separaţie între personajele aparţinînd diferitelor trepte sociale : „Toată lumea se sărută, gravitînd în jurul lui Caţavencu şi lui Dandanache". Această modalitate carnavalescă potenţează, pe de altă parte, satira socială atît de specifică operei dramaturgului.

Debusolarea atitudinii şi a gesticulaţiei este unul dintre semnele distinctive ale personajului caragialian. Evidentă în toate comediile, această debusolare este extremă, şi nu întîmplător, în *D-ale carnavalului : Pampon :* „se repede şi iese glonţ pe uşa din fund...", sau : „îşi scoate masca, fioros, gata să se repează" ; *Crăcănel :* „se plimbă, făcînd gesturi exasperate" ; *Miţa :* „se trînteşte pe un scaun desperată şi isterică şi-şi ascunde capul în mîini", sau : „se repede să ia un brici..." etc.

Ca şi în cazul gesticulaţiei neînfrînate, limbajul fără perdea excelează în *D-ale carnavalului.*

„M i ţ a : A ! mi-ai furat sticluţa, scamatorule ! (repezindu-se la el pe după mobile). Dă-mi sticluţa, şarlatane, mizerabile, infame !..."

Viziunea carnavalescă a lui Caragiale păstrează toate aceste fapte, dar nu mai apropie, nu mai „asociază lucrurile sacre cu cele profane, sublimul cu josnicul, măreţia cu nimicnicia, înţelepciunea cu prostia etc " (Bahtin) Într-o lume care şi-a pierdut valorile sale sacre, carnavalescul uneşte, adună împreună numai valori negative : şiretenia şi prostia, brutalitatea şi neputinţa, agresivitatea şi laşitatea, ipocrizia şi viciul neascuns etc.

Scanned with OKEN Scanner

Contrastul este posibil numai în jumătatea negativă a lucrurilor.

După Bahtin, carnavalul este sărbătoarea timpului care nimicește și înnoiește totul. „Încoronarea și detronarea formează ceremonialul ambivalent, care exprimă caracterul inevitabil și totodată bine fondat al schimbării — înnoirii, *vesela relativitate* a oricărui regim, a oricărei rînduiri, autorități și situații (ierarhice). Încoronarea include implicit ideea viitoarei detronări : ea este ambivalentă din capul locului. Și este încoronat antipodul regelui real — sclavul ori bufonul, iar actul acesta inaugurează și consfințește lumea pe dos a carnavalului.“[3] La Caragiale, într-o lume cu un timp închis, este posibilă numai o degradare a valorilor, nu însă și o înnoire a lor. Autorul *Scrisorii pierdute* determină astfel o dublă „răsturnare“ : în *lumea sa pe dos* adevărul e, uneori, pe cale să se revele, anumite relații interumane sînt totuși *în picioare*, dar revenirea la viața obișnuită le răstoarnă.

Există mereu în carnaval și un plan pozitiv, „carnavalul nu cunoaște negarea absolută și nici distrugerea absolută“ (Bahtin). Anunțîndu-l pe Alfred Jarry, Caragiale e pe cale de a interzice această modalitate pe care o presupune carnavalul — *distrugerea constructivă*. Carnavalescul caragialian este astfel dezechilibrat. Planul pozitiv nu există cu adevărat, el e sugerat doar, ca o necesitate, de patosul negației aproape totale a valorilor.

Este compatibil carnavalescul cu dezvoltările iconoclaste ale literaturii și teatrului modern ? Bahtin, ca și alți istorici literari, pare a da un răspuns negativ. Matei Călinescu, dimpotrivă, atribuind lui Bahtin chiar mai mult decît exegetul lui Dostoievski afirmă, consideră că, „într-o măsură, teatrul absurdului stă sub semnul

Scanned with OKEN Scanner

carnavalescului. Şi nu numai pe latura lui comică, de farsă, ci pe cea opusă, tragică, indisociabilă, de fapt, de cea dintîi... Suspendarea interdicţiilor, profanarea sacră şi sacralizarea (bufonă) a profanului, provocarea ca joc şi jocul ca provocare, nerușinarea programatică (de esenţă cinică) sînt cîteva dintre mijloacele absurdului modern, care, privite din unghiul unui Bahtin, ar putea fi puse în legătură cu marea tradiţie carnavalescă." Ideea nu e cu totul nouă, ea este, cel puţin sugerată, la Martin Esslin şi Geneviève Serreau. Aparţinînd tradiţiei farsei moderne, care începe, de fapt, cu el, Caragiale este, şi în acest sens, un precursor.

Carnavalescul impune, după cum am văzut, imaginea unei lumi răsturnate. Motivul „lumii pe dos" e un motiv esenţialmente ironic. După Hegel, ironia este principiul în virtutea căruia tot ceea ce este reputat ca măreţ şi adevărat pentru om, binele, dreptatea, morala, dreptul, este reprezentat ca neavînd nimic real, nimic serios. Pentru Bergson, principiul inversiunii este fundamental în motivul lumii pe dos : inversiunea faptelor, a oamenilor, inversiunea verbală.

În *Literatura europeană şi evul mediu latin*, E. R. Curtius remarca motivul în *Carmina Burana* : „Orbii îi conduc pe orbi,... păsările zboară înainte de a prinde aripi ; măgarul cîntă din lăută : boii dansează... ; Părinţii bisericii... pot fi văzuţi în cîrciumi... Ceea ce înainte era proscris acum e lăudat. Totul a ieşit din rînduiala firească." Referindu-se la vechea tradiţie a motivului, Curtius adăuga : „Aceasta se mai întîmplase o dată, cu un mileniu şi jumătate înainte, la Aristofan. Motivele comice sînt mai viguroase decît oricare altele. «Lumea pe dos» îi desfătase pe greci şi în parodierea călătoriei

Scanned with OKEN Scanner

homerice în Hades. Ea se întîlnește ca atare la Lucian *(Menippos)* și după modelul acestuia la Rabelais.“ La Shakespeare, motivul „lumii pe dos“ apare frecvent, mai ales, așa cum s-a observat, „în interiorul temei nebuniei“ (Vera Călin) : nebunia simulată (Hamlet) sau „nebunia“ clovnească.

În literatura modernă, opera lui Alfred Jarry (mai ales *Ubu enchaîné)* oferă imaginea unei răsturnări totale a lumii, a unei lumi în care s-a împlinit profeția inversă a nebunului din *Regele Lear* sau „profeția“ burlescă a lui Caragiale : „Nebunia va fi fost odinioară starea normală a minții omenești ! Planeta noastră va fi un vast balamuc !“ *(Zgomot).* La Jarry, toate valorile sînt în mod absolut degradate, haosul a înlocuit ordinea, demența — normalitatea, sclavia — libertatea, animalitatea — omenescul etc. Odată cu autorul lui *Ubu,* motivul „lumii pe dos“ pare epuizat. El supraviețuiește însă chiar la autori ca Ionesco și Beckett. Vera Călin observa că „un anumit comic al inversiunii — al inversiunii verbale — se arată totuși compatibil cu viziunea absurdă... Alterarea — de obicei în sensul inversiunii — a zicalelor și dictoanelor cunoscute“ de tipul „Ah ! nu mai sînt bătrîni“[4] (Beckett). Desigur, motivul „lumii pe dos“ nu se limitează, în teatrul lui Ionesco, doar la inversiunea verbală : *Cîntăreața chelă* și *Scaunele* îl folosesc ca motiv central.

În comediile lui Caragiale, comicul inversiunii verbale, în înțelesul de mai sus, este destul de frecvent :

„R i c ă : ...te iubesc precum iubește sclavul lumina și orbul libertatea...“ ; sau :

„C a ț a v e n c u : *...oneste bibere...*“ ; ori, tot el : „...după lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani...“ etc.

Ceea ce este însă specific motivului „lumii pe dos“ la Caragiale este că el nu mai rămîne *în cuvînt*, ca în *Carmina Burana* sau *Regele Lear*, ci devine o realitate scenică. Motivul devine cu adevărat teatral.

Mihail Bahtin observă că, la Dostoievski, carnavalizarea i-a permis marelui romancier „să pătrundă în straturile profunde ale omului şi ale relaţiilor umane. Ea s-a dovedit uimitor de productivă pentru cuprinderea artistică a relaţiilor capitaliste în dezvoltare, cînd formele de viaţă, principiile morale şi crezurile de odinioară se preschimbau în «sfori putrede», iar natura ambivalentă şi necomplinibilă a *omului* şi a *cugetării* sale îşi dezvelea faţa tăinuită pînă atunci.“ Lui Caragiale, „lumea răsturnată“ a viziunii carnavaleşti i-a permis, de asemenea, să sondeze adîncurile naturii umane, chiar dincolo de logic şi de psihologic, să descopere „faţa tăinuită pînă atunci“ a lucrurilor. Lumea burgheză i se pare dramaturgului o lume absurdă, o lume răsturnată : un personaj din *O scrisoare pierdută*, cu toată imbecilitatea lui, o numeşte chiar „o soţietate fără moral şi fără prinţip“... Caragiale nu surprinde procesul preschimbării principiilor morale şi crezurilor de odinioară în «sfori putrede», ci desăvîrşirea acestei metamorfoze, statornicirea acestei schimbări.

În *Portretul* pe care i-l face, Ionesco scrie că „principala originalitate a lui Caragiale este că toate personajele sale sînt imbecili“. O lume de imbecili este superlativul lumii răsturnate. Cele mai multe personaje din comedii justifică această înţelegere : replicile, reacţiile, atitudinile lor sînt acelea ale unor „imbecili“.

Toate comediile abundă de inversiuni de tipul :

„L e o n i d a : ...Papa — iezuit, aminteri nu-i prost ! ...l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil“ ; sau :

Scanned with OKEN Scanner

„Unde-mi este gazeta ? (nervos), că dacă o fi să fie revuluţie, trebuie să spuie la «Ultime ştiri»“ ;

„Farfuridi : (cu tărie, impunător) Trebuie să ai curaj ca mine ! trebuie s-o iscăleşti : o dăm anonimă !“ etc.

E. R. Curtius cita ca un exemplu al „lumii pe dos“ o piesă din *Carmina Burana,* în care „un prostănac incult devine staroste“. În *O scrisoare pierdută,* un imbecil incult vrea să fie ales deputat. El profesează „idei“ ca aceasta :

„Caţavencu : ...În Iaşi, de exemplu — permiteţi-mi această degresiune, este tristă, dar adevărată ! —, în Iaşi n-avem nici un negustor român, nici unul !...

Grupul : (mişcat) A !

Caţavencu : Şi cu toate aceste, toţi faliţii sunt jidani ! Explicaţi-vă acest fenomen, acest mister, dacă mă pot exprima astfel !

Grupul : Bravo ! (Aplauze.)

Caţavencu : Ei bine ! Ce zice soţietatea noastră ? Ce zicem noi ?... Iată ce zicem : această stare de lucruri este intolerabilă ! (aprobări în grup. Cu tărie.) Pînă cînd să n-avem şi noi faliţii noştri ?... Anglia-şi are faliţii săi, Franţa-şi are faliţii săi, pînă şi chiar Austria-şi are faliţii săi, în fine, orice naţiune, oricare popor, oricare ţară îşi are faliţii săi (îngroşă vorbele.) ...Numai noi să n-avem faliţii noştri !... Cum zic : această stare de lucruri este intolerabilă, ea nu mai poate dura !... (aplauze frenetice...).“

Caţavencu se află în „competiţie electorală“ cu un alt imbecil incult — Farfuridi. Lor le este însă preferat imbecilul senil Dandanache. Alegerea lui ca „trimis în Cameră“ semnifică răsturnarea tuturor valorilor. Farfuridi, Caţavencu, sau Dandanache nu sînt excepţii : ei

Scanned with OKEN Scanner

își reprezintă fidel lumea lor. Cuvîntările inepte ale primilor doi sînt primite cu strigăte de „bravo" ! sau cu „aplauze" și „aplauze frenetice" ; Trahanache spune despre Dandanache, la întrebarea Zoei : „Îți place, nene, alesul d-voastră ?

Trahanache : Deștept... dar mi se pare că e cam șiret."

În „lumea pe dos" a lui Caragiale, Jupîn Dumitrache îl pune pe Chiriac păzitorul onoarei familiei sale ; pentru Trahanache, Tipătescu este un prieten : în finalul comediei : „(luînd un pahar și trecînd în mijloc foarte vesel)... Nu cunosc prefect eu ! eu n-am prefect ! eu am prieten ! În sănătatea lui Fănică ! Să trăiască pentru fericirea prietenilor lui ! (sărută pe Fănică, apoi pe Zoe)" ; Crăcănel îi declară lui Nae Girimea : „Ne-ai făcut mie și prietinului mare bunătate ; amîndoi o să-ți rămînem foarte recunoscători de cîte ai făcut pentru noi (îi strînge mîna călduros)". Turmentația, uneori chiar la propriu, este „starea normală" a unor personaje, a Cetățeanului și a Catindatului, în primul rînd. Cel dintîi îi replică chiar lui Tipătescu :

„Tipătescu : Lasă-mă să vorbesc... pentru că ești...

Cetățeanul : Alegător...

Tipătescu : Nu... bețiv... vițios... păcătos.

Zoe : Fănică !...

Tipătescu : Da, bețiv... uite și acuma ești turmentat, ești băut...

Cetățeanul : Aș !

Tipătescu : (cu dezgust) Uite, nenorocitule ! mirosi cale d-o poștă... (îl împinge.)

Cetățeanul : (șovăind) Ăsta e mirosul meu natural...

Tipătescu: Miroşi a rom...

Cetăţeanul: Ei bravos! Vrei să miros a gaz?“

Catindatul lucrează de doi ani de zile fără salariu:

„Iordache: Şi acuma cîtă leafă primiţi în mînă?

Catindatul: Nu ţi-am spus că sunt catindat? Nimic, de doi ani de zile, nimic (şade).

Iordache: Nimic?

Catindatul: Nimic...

Iordache: Dar... reţinere nu vă face?

Catindatul: Asta, ce-i dreptul, nu...

Iordache: Tot e bine...“

În comediile lui Caragiale, ticăloşii şi înşelătorii nu sînt pedepsiţi, cei înşelaţi rămîn înşelaţi pentru totdeauna, viciul este răsplătit, imbecilii devin reprezentativi, senilitatea trece drept inteligenţă etc. Motivul „păcălitorului păcălit“ apare în comedii (Caţavencu), dar nu printr-o revenire la normal, ci dimpotrivă. Caragiale nu mai poate spune ca Shakespeare:

Mă uit scîrbit la tot şi-aş vrea să mor,
Decît să-l văd slăvit pe ticălos
. . . . . .
Să văd prostia doctor la deştepţi,
Şi adevărul „vorbă de netot“
Şi strîmbul poruncindu-le la drepţi...

Celălalt termen (adevărul, normalitatea) pare să fi dispărut la dramaturgul român. Această răsturnare radicală a valorilor anunţă, prin amploarea şi profunzimea ei, opera unui Alfred Jarry, ca şi negaţiile iconoclaste de mai tîrziu. De fapt, Caragiale epuizează motivul „lumii pe dos“ înaintea lui Jarry.

Autorul *Scrisorii pierdute* este unul dintre dramaturgii care, potrivit vederilor ulterioare ale lui Dürren-

Scanned with OKEN Scanner

matt, după care lumea modernă n-ar fi compatibilă cu tragicul pur, ci cu grotescul, indică una dintre modalitățile metamorfozei unui motiv tragic într-un motiv de farsă grotescă. În epocă, după reprezentarea *Nopții furtunoase*, Slavici scria : „Cocoana Veta este o femeie adulteră. Cîtă vreme adulteriul nu s-a săvîrșit încă, această cocoană poate să joace un rol într-o comedie ; îndată însă ce fapta s-a săvîrșit, rolul ei trebuie să devină tragic, deoarece, după vederile tuturor societăților, consecvențele firești ale adulteriului nu pot fi decît tragice. Cum se încheie însă piesa *O noapte furtunoasă* ? Jupîn Dumitrache, gata de a ucide pe tînărul bănuit, găsește pe patul nevestei legătoarea de gît a lui Chiriac și se aprinde ; îndată însă ce Chiriac spune că legătoarea e a sa, bărbatul nu mai bănuiește nimic, ci zice : «Bată-te să te bată ! de ce nu-mi spuneai ?»

E oare cu putință ca cineva să nu înțeleagă că aceasta nu e *comedie*, ci „farsă“ ?“

Motivul „lumii pe dos“ îi permite lui Caragiale această transformare a unui tragic latent în grotesc. Funcționalitatea motivului atinge astfel punctul ei culminant în însăși evoluția modernă a formelor dramatice.

Motivul „lumii pe dos“ este încă fecund la Caragiale, dar, o dată cu el, forțat pînă la ultimele lui consecințe, motivul se epuizează. Autorul lui *Ubu* „repetă“, în fond, la modul grotesc-apocaliptic, experiența lui Caragiale. Ca și în alte cazuri (fantezia verbală, masca etc.), o modalitate sau un motiv comic realizat la maximum începe să moară. Evoluția teatrului grotesc modern de la Jarry la Ionesco și Beckett a confirmat acest adevăr. La Caragiale începe să fie aplicabilă, chiar dacă nu în întregime, această observație a lui Jan Kott despre Beckett : lumea nu este răsturnată, este absurdă.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

AVENTURA CUVÎNTULUI

„Aventura" personajului caragialian într-o „lume răsturnată" determină în acelaşi timp şi o „aventură" a cuvîntului. Cuvîntul tinde adesea, în comedii, să concorde cu, ori chiar să anunţe „lumea pe dos" a lui Leonida sau Dandanache.

1. „LES IDÉES REÇUES"

Unii exegeţi ai teatrului modern au văzut în Flaubert un precursor al lui Jarry sau al lui Ionesco. Martin Esslin scria chiar că cel mai proeminent deschizător de drum pe terenul limbajului literar subminat de nonsens este Gustave Flaubert : „el s-a ocupat intensiv cu problema prostiei umane şi a redactat un dicţionar al clişeelor şi răspunsurilor mecanice", acel *Dictionnaire des idées reçues,* publicat ca supliment la romanul postum *Bouvard et Pécuchet* (1881).

Caragiale a cunoscut, se pare, *Dicţionarul* lui Flaubert, dar preocupările sale în acest sens sînt anterioare anului 1881 : din lucrările perioadei *Ghimpelui* şi *Claponului,* ca şi din comedii şi momente şi schiţe s-ar putea selecta numeroase clişee şi răspunsuri mecanice pentru un dicţionar chiar mai voluminos ca cel al lui Flaubert.

Preocupat de „prostia omenească" (prin 1896 se anunţa chiar apariţia apropiată a unei reviste săptămînale intitulată *Prostia română,* al cărei secretar general

trebuia să fie Caragiale), dramaturgul o definește într-o scrisoare din 1905 către Alceu Urechia : „Nu te supăra, dar n-ai dreptate aproape deloc. Nu e vorba de teapă, de educație, mediu ș.c.l. — toate astea sunt nimicuri trecătoare : e vorba de ceva etern, ca timpul și chaosul, ca însuși unul Dumnezeu, ție-te numa ! de PROSTIE !“ Într-o proză intitulată *Din foloasele tiparului,* are voluptatea de a cita dintr-unul „dintre înțelepți“ : „Proștii mor, dar prostia e nemuritoare“.

„Definiția“ prostului din scrisoarea către Alceu Urechia îi are în vedere, implicit, și pe Ipingescu, pe Leonida sau pe Cațavencu : „Secul (termenul este folosit și de Efimița în finalul farsei *Conu Leonida față cu reacțiunea,* n.n.) nu știe ce contenență să-și dea în fața lucrului nou, fiindcă nu este în stare să aibă siguranță de impresie ; aparatu-i de prins impresiile nu-i destul de legat... Pe de altă parte, iarăși ar fi o rușine să se lase biruit, ori să treacă indiferent : să nu emită el părerea *sa* fără nici o ezitare ? Se poate ?“ Prostia este o degenerare, o denaturare a naturii umane, atunci cînd nu este agresivă și zgomotoasă. Mai mult, nesocotește, chiar neagă, într-un fel, realitatea : „Pentru prost, mai scrie Caragiale, lucrurile nu sunt afirmări fatale, al căror înțeles omul trebuie să-l caute ; ci întrebări ingenioase, la care el e dator, pentru demnitatea lui, să răspunză cît se poate pe mai negîndite — spre a epata pe alții. Vrînd să fie grav și personal, caută în fleacuri copilărești și în locuri comune... independența ce i s-ar părea pierdută dacă, cu absolută sinceritate, ar suferi pur și simplu impresia, favorabilă sau nu, și ar trece cu gura închisă mai departe, să mai vază cu ochii deschiși și altceva... Ce este lucrul, un moft ; cum judecă dumnealui e important.“ Inepțiile prostului pulverizează uneori ca-

Scanned with OKEN Scanner

drele lumii obiective : mai puțin Ipingescu, dar Leonida (cu celebrele lui explicații), Farfuridi și Cațavencu (în „discursurile“ lor) se află în întregime aici, după cum, tot aici pot fi întrezărite, în germene, cele două cupluri din *La Cantatrice chauve*. Această replică a Domnului Smith, de pildă : „(citind în continuare ziarul) Iată un lucru pe care nu-l înțeleg. Pentru ce la rubrica stării civile, în ziar, se precizează întotdeauna etatea persoanelor decedate și niciodată a noilor-născuți ? E un nonsens“, este comparabilă, ca structură, cu replica mai sus-citată a lui Cațavencu : „...în Iași n-avem nici un negustor român, nici unul... Și cu toate aceste, toți faliții sunt jidani ! Explicați-vă acest fenomen, acest mister, dacă mă pot exprima astfel !“

Clișeele lingvistice și răspunsurile automate din *Dictionnaire des idées reçues* indică automatismul vieții burgheze, închistarea și lipsa ei de sens, dar aproape niciodată ele nu sînt saturate de nonsens și nu sînt copios-delirante ca la Caragiale. Iată cîteva dintre ele :

— „Cale ferată : Dacă Napoleon ar fi avut-o la dispoziție, ar fi fost invincibil ;

— Frust : tot ceea ce este antic este frust, tot ceea ce este frust este antic ;

— Hieroglife : veche limbă a egiptenilor, inventată de preoți pentru a ascunde secretele lor criminale ;

— Homer : celebru prin felul său de a rîde : un rîs homeric.“

Replicile automate, inepte sînt la Caragiale nu numai expresia limitării și a inculturii burgheze, a prostiei tolerabile, ci mai ales efectul acelei degradări pe care o presupune prostia absolută, semnul unei dereglări ire-

Scanned with OKEN Scanner

mediabile a mecanismului uman. Iată cîțiva termeni dintr-un posibil *dicționar al inepției* la Caragiale :

— Sufragiu universal: „A ! înțeleg ! bate în ciocoi unde mănîncă sudoarea poporului suveran... știi : masă... sufragiu...“ (Ipingescu) :

— Puterea poporului : „Domnule, Dumnezeul nostru este poporul : *box populi, box dei !* Noi n-avem altă credință, altă speranță, decît poporul. (Jupîn Dumitrache ascultă uimit.) Noi n-avem altă politică decît suveranitatea poporului ; de aceea în lupta noastră politică, am spus-o și o mai spunem și o repetăm necontenit tuturor cetățenilor : «Ori toți să muriți, ori toți să scăpăm !»“ (Rică Venturiano) ;

— Republică : „mai întîi și-ntîi, că dacă e republică, nu mai plătește niminea bir... Al doilea, că fiștecare cetățean ia cîte o leafă bună pe lună, toți într-o egalitate...“ (Leonida) ;

— Lege de moratoriu : „lege de mărături... Adicătele că nimini să nu mai aibă drept să-și plătească datoriile.“ (Leonida) ;

— Gambetta : „Scopul scuză mijloacele, a zis nemuritorul Gambetta !...“ (Cațavencu) ;

— Diplomație : „N-am umblat în viața mea cu diplomăție ; dar dacă e vorba să facem pe iezuitul à la Metternich, apoi să-i dau eu, neică...“ (Trahanache) etc.

Flaubert a selectat într-un *dicționar* clișeele, automatismele verbale ale micii burghezii. Caragiale le-a pus în mișcare, le-a integrat în spectacolul teatral, le-a „făcut“ dramatice. În plus, clișeele caragialești sînt mai aproape de structura „*gag*“-ului lingvistic absurd ionescian. Dacă Eugène Ionesco a fructificat, în acest sens, experiența unui înaintaș, fără a neglija, desigur, contribuția lui Flaubert, acest înaintaș a fost, în primul rînd,

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale. Uneori, unele clişee delirante ale autorului *Rinocerilor* au o sursă vizibilă directă în comediile lui Caragiale, cum observa şi Klaus Engelhardt, în *Une source roumaine du „Tueur sans gages" d'Eugène Ionesco*[6]. Un exemplu revelator ar fi acesta : „Din două una, daţi-mi voie : ori să se revizuiască, primesc ! dar să nu se schimbe nimica ; ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se schimbe, pe ici, pe colo, şi anume în punctele... esenţiale..." (Farfuridi) ; alături de : „Vă promit să schimb totul. Ca să schimbi totul, nu trebuie să schimbi nimic..." (Coana Pipa).

Se ştie că James Joyce, pe urmele lui Flaubert, redactează şi el, într-unul din capitolele lui *Ulysses*, un dicţionar al clişeelor şi automatismelor lingvistice din limba engleză. „Teatrul absurdului" continuă această tradiţie, iar I. L. Caragiale devine, prin Eugène Ionesco, un precursor important. Mai mult decît la Flaubert sau la Joyce, la Caragiale clişeul este asimilat în structura personajelor. Clişeele verbale, „resturi încremenite ale limbii moarte" (Esslin), indică o automatizare psihică şi sînt concordante (exprimîndu-le totodată) cu clişeele gestice, psihice etc. Ele sînt, în acelaşi timp, şi o cauză a „mecanizării" personajului, care adesea capătă o alură de păpuşă automată. Clişeele verbale nu sînt numai efecte ale unei anterioare uzuri a limbajului, ci determină ele înseşi o uzură a lui. În comediile lui Caragiale, relaţia personaj-clişeu este inversul celei normale : personajul (care este vorbit) nu se leapădă de clişeu, ci se leapădă de limbă ; „limba" lui se confundă adesea cu clişeul : la Ipingescu, Leonida, Farfuridi, Caţavencu. Acea „caricatură de limbă falsificată" (Lovinescu) a multora dintre personajele caragialeene, forţată pînă la ul-

Scanned with OKEN Scanner

timele consecinţe ale nonsensului, devine limba inutilizabilă din finalul *Cîntăreţei chele.*

2. GLUMA „ABSURDĂ". NONSENSUL

Orice idee care contravine gîndirii logice este o idee absurdă ; absurdul este „tot ceea ce se opune inteligenţei, raţiunii, tot ceea ce e ireductibil în gîndire" (Balotă).

Freud înţelegea tendinţa spre glumă şi farsă drept expresia unei dorinţe de „libertate", de *ieşire* din constrîngerile logicii formale. Gluma, cu „lumea ei pe dos", oferă această ieşire, şi în opera lui Caragiale se găsesc numeroase exemple care o ilustrează. În *Grav eveniment literar* citim : „Un eveniment de o extremă gravitate pe terenul literelor române. Iată ce ne-a comunicat aseară, dintr-o sorginte autorizată, un amic :

«*Nora* şi *Cornel* s-au retras de la *Românul literar*».

Cum se poate ?... Nu se poate...

Şi am alergat în persoană după informaţii..." Autorul are apoi următoarea convorbire cu „un tînăr poet, prozator, dramaturg şi critic de artă".

. . . . . .

„— Mă rog, ceva nou în literatură ?

— Da, mi-a răspuns el...

— Cam ce ?

— Nu ştii ?

— Nu.

— Nora şi Cornel s-au retras de la *Românul literar.*

— Nu se poate ! zic eu.

— Ba da : *Românul literar* nu va mai avea colaborarea lui Cornel şi a Norii.

— Irevocabil ?

Scanned with OKEN Scanner

— Irevocabil.

— Pentru ce ?

— Pentru ce ! pentru că... Astea nu le-nțelegeți dv. gazetarii — e chestie de școală... O să vedeți asta în *Românul literar*.

— Care va să zică, *Românul literar* tot va apare.

— Se-nțelege.

— Fără Cornel ?

— Da.

— Fără Nora ?

— Firește.

Am salutat pe poetul meu și am plecat zdrobit, nu atît fiindcă nu-nțeleg chestiile de școală, ci fiindcă știrea gravă mi se confirma : așadar, și Nora și Cornel s-au retras irevocabil de la *Românul literar !*

Dar o să mă-ntrebe cititorul : domnule, fii bun și ne spune cine sunt Cornel și Nora ?

Asta, ce e drept nu știu ; ceea ce știu e că s-au retras de la *Românul literar.*

P.S. În ultimul moment, aflu că Nora nu e femeie, ci băiat și că, din contra, Cornel..."

Această glumă, ca și multe altele, mai ales cele din ciclul *Mitică*, este mai curînd din categoria acelui „abstrakter Witz" (Th. Vischer) sau „harmloser Witz" (Freud) — glumă abstractă, inofensivă. Cele mai multe „glume" caragialeene sînt însă cu adresă ; ele vizează generalumanul și socialul : prostia, incultura, setea de putere, falsa selecție socială etc.

Tehnica glumei absurde este uneori aceasta : unui fapt de o banalitate extremă i se acordă o importanță disproporționată (un prim moment de insurecție împotriva logicii), este reluat, repetat la modul aberant („pereții" logicii sînt forțați din nou), pentru ca în final să

Scanned with OKEN Scanner

se constate că, în realitate, nu se știe nimic despre acel fapt : nu este o întoarcere în banal, ci o proiecție a banalului în absurd. Gluma absurdă este, la Caragiale, rezultatul adaptării, în contextul lumii închise a personajelor sale, a glumei mimice, a „moftului".

În care caz, se întreabă Freud, gluma apare ca absurditate, ca nonsens ? „Mai ales atunci cînd se servește de un fel de gîndire care este uzual în modalitatea inconștientă..., deci de o eroare de gîndire."[7]

Caragiale cultivă gluma fantastic-absurdă, ca în *Minciuna,* în tradiția snoavei populare, cum precizează el însuși : „La nunta tatii, ducîndu-mă la moară ca să macin porumb să-l fac mălai, am înjugat sacii la car, am pus porumbul și am plecat. Acolo am măcinat, pe urmă am pus boii în car, am înjugat sacii și am plecat acasă. Cînd am ajuns acasă, rămase mama grea cu mine. Mă făcu sîmbătă și se cunună duminică. Dup-aceea, într-o zi, tata îmi dete o bardă și mă trimise la pădure să tai lemne tocmai din vîrful unui copac care ajungea la cer și care n-avea crăci decît numai sus de tot... Barda... zbură cu mine la cer, unde, dacă mă văzură puii de rîndunică, în loc să mă mănînce, mă luară și mă băgară înăuntru în rai. Acolo cum intrai, văzui o fîntînă și mă dusei la dînsa ca să beau apă. După ce băui apă, mă dusei mai încolo să mă plimb ; dar luai seamă că-mi uitasem capul la fîntînă. Cînd mă-ntorsei la fîntînă, văzui că făcuse capul două picioare și se da pe gheață..."

Această totală răsturnare a lumii oferă spiritului o libertate deplină, dată de nesocotirea tuturor „legilor gravitației". Gluma aceasta absurdă este încă *relatată,* este o *glumă epică,* ea nu angajează pe nimeni într-un act existențial. Transpusă în teatru („povestea" cu papa sau cu „revuluția" ale lui Leonida, „povestea" alegerilor

în *Scrisoarea pierdută*, „catindatura" Catindatului ș.a.), „gluma absurdă" angajează personajul, îl implică într-o devenire absurdă fără întoarcere. Apelînd la elemente excesiv caricaturale, groteşti (grotescul este „un joc cu absurdul", Wolfgang Kayser), teatrul acesta face din „gluma absurdă" o modalitate dramaturgică fundamentală, chiar dacă, integrată în structura comediei, „gluma" încetează să mai fie autonomă. Eugène Ionesco păstrează şi dezvoltă rolul dramaturgic al „glumei absurde", care, ca structură, e uneori înrudită cu cea citată anterior din *Minciuna* : „Un viţeluş mîncase prea multă sticlă pisată. În consecinţă, a fost obligat să nască. Aduse pe lume o vacă. Cu toate astea, cum viţelul era băiat, vaca nu-i putea spune «mamă». Nici «tată» nu-i putea spune, fiindcă viţelul era prea mic. Viţelul a fost deci silit să se însoare cu cineva, şi primăria a luat atunci toate măsurile dictate de modă." *(Cîntăreaţa cheală.)*

Ca şi Efimiţa sau cei care aplaudă „discursurile" lui Farfuridi şi Caţavencu, personajele din *Cîntăreaţa cheală* acceptă nonsensul ; mai mult, îl certifică drept real :

„Doamna Smith : (despre „gluma" pompierului, n.n.) A apărut în toate ziarele.

Doamna Martin : S-a întîmplat nu departe de noi." Despre o „glumă" a domnului Smith, de asemenea :

„Doamna Smith : Dar n-a fost adevărată.

Doamna Martin : Ba da. Din păcate."

Această asimilare, această integrare în ei înşişi a nonsensului pulverizează structurile logice şi determină haosul din finalul *Cîntăreţei chele* :

„Domnul Smith : Papa derapează ! Papa n-are supapă. Supapa are un papă.

Doamna Martin : Bazar, Balzac, Bazaine !

Scanned with OKEN Scanner

Domnul Martin: Bizar, berar, budoar!

Domnul Smith: A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!

Doamna Martin: B, c, d, f, g, h, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z.

. . . . . .

Toţi împreună: E pe-acolo, e pe-aici, nu-i pe-acolo, e pe-aici, nu-i pe-acolo, e pe-aici, nu-i pe-acolo, e pe-aici" etc.

Tradiţia literaturii nonsensului indică o pronunţată predilecţie pentru paradox, păstrată intactă la Caragiale, în toate etapele creaţiei sale. Pe coperta *Calendarului Claponului,* de pildă, scria: „... Oricine va da/ cincizeci de bănuţi/ Va căpăta acest almanah/ Gratis". Mai tîrziu, scria într-un loc: „Peste două zile patria o să fie inundată de proza mea revoluţionaro-reacţionară". Între *Cugetările* publicate în *Calendarul Moftului român* (1902), o găsim şi pe aceasta: „Evanghelistul ne spune: dacă-ţi dă cineva o palmă, întoarce obrazul tău şi pe partea cealaltă"; iar în *Extras din regulamentul pentru excursiuni române,* la *Art. 21,* citim: „La excursiunile pe uscat, boala de mare nu este obligatorie". Comediile abundă de paradoxuri, de la acel tolerabil „curat murdar" al lui Pristanda, pînă la paradoxurile delirante ale lui Farfuridi şi Caţavencu.

Există o tradiţie a paradoxului în literatura română de pînă la Caragiale: Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Anton Pann şi un autor mai puţin însemnat, destul de cunoscut însă la vremea lui, Cilibi Moise. Unul dintre editorii lui Cilibi Moise, M. Schwarzfeld, scria în *Prefaţa Apropourilor* (1899); „În special I. L. Caragiale i-a dat multă atenţie în *Epoca literară* (1897) şi a arătat o deosebită afecţiune figurei înţelepte şi originale a lui

Scanned with OKEN Scanner

Cilibe Moise" ; iar în *Prefața* din 1936, adăuga : „Într-o convorbire dintr-o zi, neîntrecutul scriitor I. L. Caragiale îmi spuse : «Dacă sunt ce sunt (din punctul de vedere al lapidarității stilului, n.n.), aceasta o datoresc lui Cilibi Moise»." Dramaturgul l-a cunoscut pe Cilibi Moise, și prefațatorul *Apropourilor* pretinde că vestita conciziune a lui Caragiale vine, după mărturia scriitorului, de la Cilibi Moise. Caragiale a scris despre *Pilde și apropouri* că „au făcut plăcere copilăriei mele ; cu ele am petrecut multe seri într-adevăr încîntătoare, pe atunci cînd începusem să știu citi, și poate nu puțină influență a avut acea citire, și dînsa, asupra spiritului meu". Indiferent de toate acestea, există numeroase pilde-paradoxuri în *Apropouri,* întrucîtva asemănătoare cu unele „mofturi" caragialeene : „O fată, la trei luni după nuntă, a făcut un copil, iar bărbatul ei a tras-o la judecată, cu cuvîntul că, dacă va face pe fiece trei luni un copil, de unde să-i hrănească" ; sau : „Cine voiește să vadă oameni triști-veseli să meargă la Belle-Vue"[8].

S-a observat că „prin nonsens nu trebuie să înțelegem o lipsă absolută de sens logic" și că în poezia nonsensului, din evul mediu pînă la Christian Morgenstern, de pildă, logica formală este păstrată, raționamentele sînt de multe ori corecte, dar verosimilul e nesocotit, noțiunile sînt așezate arbitrar unele alături de altele (Balotă). Mihail Sebastian, într-o ordine de idei asemănătoare, vorbea despre „logica perfectă a unor situații totuși absurde" în opera lui Caragiale, iar G. Călinescu, remarca „exprimarea absurdului într-un sistem logic, plecarea de la un termen irațional, afirmat mistic" (Rică) „Povestea" lui Dandanache cu „becherul" are, în mod evident, o logică, dar ea nu încetează să fie absurdă. Situații de acest fel sînt frecvente în opera dramatur-

Scanned with OKEN Scanner

gului : în *lumea răsturnată* a comediilor, această „logică perfectă" este, în fapt, singura logică dramatică.

După cum am văzut, Ipingescu sau Leonida, Farfuridi sau Caţavencu oferă, în replicile lor, „capodopere" de incoerenţă, în cea mai bună tradiţie a fanteziei verbale absurde. Sfidarea logicii pare să fie, pentru ei, cel mai simplu fapt : „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvîrşire" (Caţavencu). În această lume a „imponderabilităţii", trecerea de la superlativul cu semn pozitiv la superlativul cu semn negativ se face cu o uşurinţă extremă. O *acauzalitate* funciară caracterizează adesea faptele şi opiniile personajelor. Lumii comediilor îi este aplicabilă, în bună parte, această frază privitoare la Jarry : „...toate raporturile sînt echivoce, nu mai e nici o lege, ceea ce e sus nu e sus, ceea ce e jos nu e jos. Sîntem în imperiul arbitrarului absurd, al bunului plac absolut. Acesta e imperiul *paiaţei,* al lui Guignol, în fond al creaturii antinaturale."[9]

Umorul este, prin natura sa, în relaţie cu nonsensul : el „distruge" un sens şi o logică şi tinde către un sens nou şi o logică nouă. Freud scria că plăcerea pentru nonsens vine din sentimentul libertăţii pe care îl dă lepădarea „cămăşii de forţă a logicii". Nonsensul este, într-un fel, o „dezlănţuire" şi, poate, asta explică, în parte, „violenţa" ce caracterizează teatrul lui Caragiale (în caracterul personajelor, în limbaj). Această dezlănţuire este proprie tuturor marilor comici, de la Aristofan şi Shakespeare la Eugène Ionesco ; în teatru, ca şi în film : Charlie Chaplin, Buster Keaton ş.a. Dacă înţelegem nonsensul într-o conexiune profundă cu nevoia depăşirii logicii, dincolo de această „libertate", se află o

Scanned with OKEN Scanner

nouă constrîngere, care descinde din regimul coșmarului (cazul lui Leonida).

Reluînd unele idei mai vechi (Hermann Reich ș.a.), Martin Esslin observa că la Shakespeare există adesea figura „nebunului" sau personificarea subconștientului (Falstaff, Caliban, Ofelia, Lear), cu care se pătrunde în irațional. Se poate spune că „iraționalul" ocupă, uneori, la Caragiale, un loc important : instinctele primare dezlănțuite, lipsa rațiunii, dezorientarea personajului, figurile de coșmar. Devine astfel mai explicită predilecția lui Caragiale pentru cadrul nocturn : toate operele sale dramatice, cu excepția parțială a *Scrisorii pierdute,* „se petrec" noaptea : cadrul diurn dizolvă figurile coșmarești.

Caragiale se află în continuarea unei tradiții a nonsensului în literatura noastră, de la *fatrasiile* și cîntecele de joc populare la Alecsandri, Anton Pann, Costache Negruzzi sau chiar Eminescu.

Autorul *Scrisorii pierdute* depășește nonsensul specific farsei tradiționale tip Monnier. Iată un pasaj din opera creatorului lui Prudhomme, pasaj care „pregătește" parcă nonsensul delirant din *Conu Leonida față cu reacțiunea :*

„— De ce, domnule, nu este posibilă republica în Franța ?

— Pentru că Franța este prea mare.

— Și în Belgia ?

— Pentru că este prea mică.

— Totuși Olanda a avut instituții republicane.

— Da, dar Olanda este o țară de mlaștini.

— Totuși, Elveția ?

— Elveția este o țară muntoasă.

— Dar Statele Unite ?

Scanned with OKEN Scanner

— Este o țară maritimă. Vedeți deci că republica este imposibilă."

Deși exista în comedia veche, de la Aristofan la Gogol, nonsensul devine *altceva* la Caragiale. El nu mai este un „accident" într-o piesă și la un singur personaj, ci este starea „normală" a mai multor personaje. Un ciudat proces de proliferare aglomerează, în unele locuri din operă, stupiditatea și nonsensul în proporție „profetică". Dramaturgul se situa la începuturile unei direcții în literatura română și europeană, direcție pe care se vor afla și Tristan Tzara, Urmuz și Ionesco.

În ciclul *Mitică* și în multe „scenete comice" există numeroase pasaje ca acesta din Ring Lardner :

„— Cum se numea mama dvs. înainte de căsătorie ?

— Atunci n-o cunoșteam încă."

S-a spus despre scriitori ca Ring Lardner sau S. J. Perelman că, prin frații Marx, de pildă, au influențat teatrul absurdului. Caragiale nu este în mai mică măsură, și în acest sens, un precursor pentru Tristan Tzara și, mai ales, pentru Eugène Ionesco.

3. „TEHNICA PROLIFERĂRII"

S-a vorbit despre un comic al supraabundenței, realizat, între altele, prin tehnica repetiției, a acumulării și a proliferării. Caragiale, înclinat către excesiv și către viziunea „monstruoasă", a creat, prin excelență, un comic al supraabundenței. Dar altfel decît la Rabelais sau la Shakespeare, efectele sînt similare cu acelea ale comicului *minimalizării,* cu pronunțate sugestii moderne : un comic al supraabundenței care dezvăluie și numește *o absență.*

Scanned with OKEN Scanner

În evoluția modernă a comediei, acumularea comică, fără a fi neglijată, pierde din interes în favoarea proliferării comice : procesul acesta începe să fie mai evident odată cu marea comedie a filmului mut, dar el există încă la Caragiale și Jarry. La Eugène Ionesco, procedeul proliferării comice devine dominant.

Scarlat Struțeanu indica mișcarea proliferantă din *D-ale carnavalului,* „îngroșîndu-se mereu", ajungînd, „printr-o progresie necesară, la un rezultat tot așa de important, pe cît de neașteptat. Aceeași desfășurare progresivă se observă și în *O scrisoare pierdută.*" Paradoxul acestei mișcări proliferante este că se exercită în gol, pe o traiectorie circulară și are o singură consecință : anihilarea structurii tradiționale a personajului.

Aceeași „mișcare" și în planul vorbirii personajelor. În *Portrait de Caragiale,* Eugène Ionesco se referea la „deformarea limbajului" și „obsesia politică", „așa de mari, că toate actele vieții se scaldă într-o bizară elocvență, făcută din expresii pe atît de sonore, pe cît de miraculos improprii, în care cele mai rele nonsensuri se acumulează cu o bogăție inepuizabilă..." Chiar în bucata *Moșii (Tablă de materie)* este mai mult decît o acumulare comică obișnuită, un „delir" verbal rabelaisian, după așa-numita tehnică a „bulgărelui de zăpadă" bergsonian : „Turtă dulce — panorame — tricoloruri — bragă — baloane — soldați — mahalagioaice — lampioane — limonade — fracuri — decorațiuni — doniță — menajerii — provinciali — fluiere — cerșetori — ciubere — cimpoaie — copii — miniștri — pungași de buzunare — hărdaie — bone — doici — trăsuri — muzici — artifiții — fotografii la minut — comèdii — tombole — *Moftul român* nr. 8 — oale — steaguri — flașnete — înghețată de vanilie..." etc. Tema *moșii* este

Scanned with OKEN Scanner

un pretext pentru această asociere „dadaistă", nu fără o anume intenție făcută, întrucît aceeași temă este cu totul altfel tratată în *La Moși*.

Caragiale *vedea*, în adevăr, proliferarea materiei. Un text din 1874 (publicat în *Ghimpele*, 28 iulie) anunță, de departe, o proliferare a obiectelor, frecventă, mai tîrziu, la Eugène Ionesco *(Le Nouveau Locataire, Amédée ou comment s'en débarasser* etc.), Arthur Adamov *(L'Invasion)* ș.a. : „O sumă colosală de vase de comerciu, încărcate cu mărfuri de toate speciele, plutesc în sus și-n jos, pe Dîmbovița canalizată ; stradele, pavate cu tuciu, sunt brăzdate, de la un capăt al cetății pînă la celalt, de o *mulțime monstruoasă* de linii de tramways ; pe dasupra capetelor bunilor cetățeni se-ncrucișează-n aer, în lung și-n lat, după sistema engleză, șinele unui număr nenumărabile de căi ferate, și o *sumă absurdă* de fabrici, în întrul cărora *mii de drugi de fier, milioane de roți cu dinți, funcționează cu o regularitate de desperat*" (s.n.). Imaginea e apocaliptică. Textul pare astăzi cu atît mai semnificativ, cu cît el exprimă, ca și la Eugène Ionesco, o îngrădire a umanului, o asfixiere prin progresia obiectelor (v. de ex. *Noul locatar*), o anume stare angoasantă, indicată de Caragiale însuși : „regularitate de desperat". Finalul pasajului citat schițează, profetic, un mecanism agresiv al civilizației materiale care determină o regresie a umanului.

Tot un efect al viziunii „monstruoase" a dramaturgului este și acest text „suprarealist" intitulat *Dă-dămult... mai dă-dămult*. Intenția parodică nu-i diminuează deloc interesul : „Cum l-a văzut cimpoierul mititel, cu dragoste a surîs la el ; pe urmă a luat într-o mînă hîrdăul, într-alta săpunul, într-alta un pieptene, într-alta altul,

Scanned with OKEN Scanner

în aialală — p-ălălalt și, sunînd frumos din cimpoi, i le-a dat...“

Există, de asemenea, la Caragiale și un fel de „proliferare inversă“. După Martin Esslin, frații Marx, prin rapiditatea reacțiilor lor, prin îndemânarea lor de clovni muzicali, prin mutenia lui Harpo și suprarealismul violent al „dialogurilor“ lor reprezintă o punte între *commedia dell'arte* și vodevil, pe de o parte, și teatrul absurdului, pe de alta. Celebra scenă din filmul lor *A Night at the Opera,* în care o mulțime de oameni intră într-o minusculă cabină a unui vapor, ar arăta deja proliferarea demențială și absurditatea totală pe care le vom găsi mai tîrziu la Ionesco. Un text caragialian din 1885 conține, în germene, toate acestea : „...un celebru profesor de zoologie... prinzînd una din cele 30 de rațe (cu care făcea experiențe, n.n.), o jertfi în adevăr, însă nu pentru folosul său personal, ci pentru amorul nobil al științei.

El tăie repede rața în bucățele foarte mărunte și le azvîrli în țarc celorlalte 29, care măcăiau grozav. Într-un moment, care cum apucă, înghițiră bucățelele cu o poftă nespusă. A doua rață avu aceeași soartă : cele 28 rămase în țarc o înghițiră în bucățele ; apoi alta fu victima celor 27 ; apoi încă una înghițită de cele 26 ; și așa, cîte una tăiată și aruncată celorlalte, numărul scăzu mereu ; rămaseră 6, apoi 5, 4, 3, în fine numai o pereche : o rață și-un rățoi. Rața tăiată o mîncă rățoiul. Experiența făcută dovedea încă o dată că pentru unele carnivore — poate pentru toate — carnea propriei spețe nu numai că nu e neplăcută, dar e încă foarte gustoasă — ceea ce ar fi, dacă nu o scuză, cel puțin o lămurire a gustului monstruos al canibalilor ; ea dovedea apoi că în adevăr una din cele mai voraci bestii este rața, deoarece într-un

singur rățoi putuseră începăea 29 de alte animale asemenea." *(Varietăți literare.)*

Eugène Ionesco a putut găsi în opera lui Caragiale numeroase alte pagini asemănătoare. Progresia absurdului e remarcabilă, de pildă, în *Conu Leonida față cu reacțiunea* : de la un dialog inofensiv, obișnuit după masa de seară, crescut mai ales din amintiri, se ajunge la o grotescă revelație a absurdului : teama ancestrală, de o violență rară, motivată de nimic, adică o proliferare a absurdului în afara unei cauze reale și logice (de o ascendență și o cadență amintind întrucîtva de „drama comică" *Lecția*), revelă „figuri monstruoase, pe care noi le purtăm în noi" (Ionesco despre *Cîntăreața cheală*). Proiecția din interior a monstruosului e evidentă în *Conu Leonida față cu reacțiunea* — personajul încearcă chiar o explicație „psihanalitică" a lui ; astfel, comicul se întoarce în dramatic, rîsul în crispare, libertatea pe care o determina altădată rîsul devine o neliniște.

„Tehnica proliferării" este o tehnică fundamentală în construcția personajului caragialian. Într-o conferință ținută cu ocazia centenarului nașterii dramaturgului, G. Călinescu făcea această observație esențială : „Cîteodată... (Caragiale) reduce eroul sub linia umanității, la acțiunea mecanică de a devora. Un Agamiță e fioros ca lăcusta, ca musca, mărită la proporțiile unui monument asiat." Omul e „vițiat... prin proliferarea țesuturilor morale maligne". Se poate spune astfel că miriapodul în care se transformă Gregor Samsa este o „reîntrupare" prin regresie a unora dintre personajele lui Caragiale.

Prezentă încă în perioada *Ghimpelui*, „tehnica proliferării" se afinează treptat în comedii. În cazul unor personaje ca Leonida sau Dandanache, ea este rafinată și aprofundată la maximum, integrată în structura intimă

a figurii dramatice. Un autor ca Eugène Ionesco o exteriorizează din nou, o face mai „palpabilă", fără a o aprofunda mai mult. Nenumăratele lucruri care îl asediază pe Domnul din *Noul locatar* sînt mai curînd proiecţii ale coşmarurilor şi trăirilor sale, ca duşmanii nevăzuţi din dulapul Efimiţei.

„Tehnica proliferării" rămîne astfel, de la Caragiale la Ionesco, prin modalităţi specifice de la un autor la altul, o tehnică dramatică de revelare a unei condiţii umane guvernate de o tiranie a progresiei dezlănţuite a lucrurilor, de un proces de alienare a individului într-un spaţiu vital în care omul ocupă un loc mereu mai limitat.

4. TEHNICA „ZIG-ZAG"-ULUI SAU UN „DADAIST" AVANT LA LETTRE

Comentînd un pasaj din *Notes et contre-notes*, în care Ionesco rememorează faptele care au determinat creaţia primei sale piese şi analizează înţelesul ei („...eroii mei îşi aruncau în faţă nu replici, nici chiar fragmente de propoziţii, nici cuvinte, ci silabe, sau consoane, sau vocale !... Pentru mine era vorba despre un fel de distrugere a realului. Cuvintele deveniseră coji sonore lipsite de sens ; personajele de asemenea... Îmi imaginam că am scris un fel de *tragedie a limbajului !...*"), Geneviève Serreau scrie : „Nu este indiferent să amintim că *Dada* e plecată de la Bucureşti şi că mişcarea fondată de românul Tristan Tzara găsea în România chiar, în literatura de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, înaintaşi de calitate, ca poetul Urmuz şi autorul dramatic Ion Caragiale"[10]. Autoarea franceză oferă apoi, în sprijinul afirmaţiei sale, cîteva pasaje din *O scrisoare pierdută* şi

Conu Leonida față cu reacțiunea. O opinie similară, mai mult o sugestie, întîlnim și în cartea lui N. Balotă, *Lupta cu absurdul* : „Dada adoră sentințele absurde. Lozincile, anunțurile fanteziste sînt redactate în formele cele mai incongruente... «Curse pedestre în grădină». Eugen Ionescu își va aminti mai tîrziu de unele din aceste formule, de care se va folosi în piesele sale. De pildă : «Sus susul ! Jos josul !» În asemenea anunțuri, distorsiunile caragialești ale cuvintelor nu sînt o raritate : «Vizite, Salon Dada, Congres, Comemorări, Opere, *Plebicisturi* (s.n.), rechiziții, puneri sub acuzare și procese» — toate acestea se anunțau într-un *Prospect* a fi programul atracțiilor Dada."

În opera lui Caragiale din toate perioadele ei există, într-adevăr, mai multe fapte care îl indică pe marele dramaturg drept un precursor al lui... Tristan Tzara și, implicit și indirect, al mișcărilor artistice care au dus la „teatrul absurdului".

Primele poeme ale lui Tristan Tzara îl anunță deja pe viitorul autor dadaist. Se știe că poetul însuși a refuzat, într-o scrisoare din 1934 către Sașa Pană, ideea unei rupturi între creația sa *predada* și creația *dada*. Claude Sernet distingea deja în aceste poeme un umor particular, o prozodie complet eliberată, imagini noi și comparații neprevăzute, un delir verbal care subliniază totala absență a *tabu*-urilor. Claude Sernet adaugă că, înainte de a pleca din România, „Tristan Tzara a presimțit mai mult sau mai puțin DADA"[11].

Cititor pasionat, Tristan Tzara, în perioada dinainte de 1916, a putut găsi în lectura lui Caragiale sugestia imposibilității comunicării prin limbaj, negația enormă sau, în germene, tehnica, mult cultivată de dadaiști și suprarealiști mai tîrziu, a „cuvintelor în liber-

tate" : în comedii, în unele momente și schițe etc. Unele fragmente în versuri, ca de pildă acesta, *Din Carnetul unui poet simbolist* :

A ! de n-aș fi fost un laș,
Mă jur pe lira mea că l-aș...
O ! dar niciodată n-aș...
Nu c-aș fi laș !... sunt fin, mi-e naș !
Cu lumea trebui a fi fin :
Nu mi-ar fi naș —
— nu i-aș fi fin !

sînt înrudite, printr-o anumită tentă parodică, prin jocul liber al cuvîntului, prin lipsa unității de idee, cu unele dintre *Primele poeme* :

De-ai fost croitoreasă ori n-ai fost nu-mi pasă
Dragostea provincială în curent cu mișcarea literară
Sufletul tău e curat și e bine informat — asta-i
Partea principală pentru cîntarea sentimentală.

Aventura dadaistă a fost, în primul rînd, o aventură a limbajului cu consecințe îndepărtate și profunde. Unul dintre recenții exegeți ai Dadaismului, Pierre Restany, scria, cu ocazia semicentenarului mișcării : „Astăzi, cincizeci de ani după întemeierea sa, Dada, care prin anii '20 se împotmolise în confuzia antiartei, Dada, al cărui deces istoric fusese constatat oficial, Dada e un fenix înviat din propria-i cenușă. El constituie referința de bază, experiența culturală pe care se întemeiază cercetările de limbaj al căror ansamblu definește stilul epocii noastre, stilul celei de a doua jumătăți a veacului al XX-lea, spiritul de dincolo de după 1945. De la letrism și de la poezia fonetică la muzica concretă, de la arta asamblajului la noțiunile de îm-

prejmuiri, de la *happening* sau dans modern, de la tabloul-cursă la teatrul total, realizările cele mai desăvîrşite ale avangardei noastre au un punct de plecare dadaist."[12]

Procesul „intentat" limbajului începe în arta europeană în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, şi Caragiale, după cum am mai văzut, participă multilateral la desăvîrşirea lui. B. Elvin observa, în ce-l priveşte pe dramaturgul român, că mecanismul dezintegrării limbajului se declanşează prin confuzia de termeni, estropierea cuvintelor şi a numelor proprii, negarea unuia dintre termenii frazei de către cel de-al doilea, prin repetiţia de sinonime, renunţarea la semnele de punctuaţie şi la determinările cauzale, prin „aforismul imbecil", prin numeroasele locuri comune şi prin nonsens.

Inadecvarea limbajului la real este numită de Caragiale însuşi, într-un text care ar putea fi considerat „programatic" : „Proclamarea redeşteptării şi emancipării noastre politice a fost semnalul inaugurării celei mai teribile şi înjositoare tiranii — tirania vorbei. Iată cine ne-a stăpînit o jumătate de veac cu ultima cruzime : vorba, vorba umflată şi seacă... A gîndi era cea mai groaznică vină ; a rîde, cel mai negru păcat. Niciodată gîndirea n-are alt vrăjmaş mai cumplit decît vorba..."[13]. Divorţul dintre real şi limbaj pune în discuţie realul însuşi, un real mereu mai puţin adecvat naturii autentice a omului. Realul este, în consecinţă, în mod constant parodiat, caricat, „negat" prin nonsens, prin confuzia timpilor etc. I.L. Caragiale a avut un nedezminţit gust al confuziei timpilor. De la această „glumă mimică" din *Elocuenţa* : „Ciocoii vor să meargă mai departe : ei vor să calce în picioare tot ce e mai

înalt, religiunea, pentru ca apoi să ne poată pune taxe ca să ne omoare și să ne îngroape de vii și apoi să ne sugă toată sudoarea de la care atîrnă viitorul copiilor dumneavoastră, pe cînd ei se răsfață la putere, susținuți de *cineva* mai sus pus în contra voinței acelora ce le strigă : pînă cînd ? Iată viitorul pe care l-am văzut de mult realizat sub guvernul reacționar ! Însă nu ! Reacțiunea nu va reuși să asasineze o națiune care a știut așa de bine să moară la Plevna ... etc. !", pînă la acest fragment din schița *Monopol,* care duce cu gîndul la pendula dereglată a lui Eugène Ionesco din *Cîntărețа cheală :* „... Mă lasă să plec ... E și vremea. În față, la Mitropolie, sună 5 antemeridiane ... La 12 fix ziua, sună la Mitropolie 5 antemeridiane ; la 12 fix noaptea, 5 postmeridiane — dar foarte regulat."

Confuzia timpilor determină o „confuzie, o dereglare a realului, pomenită de Caragiale însuși într-o „viziune" din 1876, pe care el o caracteriza drept „monstruoasă", cu un termen ce va reveni mai tîrziu, de mai multe ori, între altele, în cunoscuta formulă „simt enorm și văd monstruos" : „Cronometrul nu se întoarce niciodată, și merge mai regulat în buzunarul vestei d-tale decît soarele pe cer. Se întîmplă o dată să se oprească, să stea toate ceasornicele, toate, pentru că nici unul din ele n-a fost întors la vreme ; se poate întîmpla una ca asta, nu trebuie să rîdeți. Cerul este acoperit de nori, și ceasornicele de soare nu pot servi. Toate ceasornicele stînd, confuziune generală în mersul afacerilor. Numai cronometrul d-tale merge, merge neîncetat. Atunci d-ta ești regulatorul tuturor ceasornicelor din București, gonești confuziunea și restabilești ordinea în afaceri."[14] În aceeași *Cronică* (precum și în altele din perioada *Ghimpelui* și *Claponului*), sînt și alte aseme-

nea „viziuni". Iată de ce autorul adaugă această semnificativă frază : „E monstruos ce vă spun ; aşa e ?", după care urmează o „explicaţie" : „Auzisem de atîtea ori lăudîndu-se virtuţile ciudate ale hacşişului, încît, pe onoare, n-am mai putut rezista tentaţiunii şi am înghiţit şi eu o doză din această pastă minunată. Aşa, vedeţi iubiţi cititori, că, în cazul cînd v-ar displăcea cronica ce v-am servit, vina nu este a mea, ci a narcoticului ce prin escentricitate mi-am administrat."

Caragiale avea conştiinţa „excentricităţii" comicului său (afirmată de mai multe ori şi în diverse moduri). În *Cronica* citată, el îşi motivează „monstruosul" prin *haşiş* (!). Viziunea sa caricaturală, tendinţa către excesiv, gustul negaţiei (adesea totale) se păstrează, se rafinează şi se adîncesc în comedii. Dramaturgul ar fi putut spune la fel de bine că viziunea din *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* sau chiar din *O scrisoare pierdută* a fost provocată tot de „haşiş". În fond, în *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* timpul e „oprit" (de altfel, timpul „circular" din toate celelalte comedii este tot un timp „oprit"), existenţa personajului se desfăşoară după „ceasornicele care au stat". „Monstruosul" nu este, aici, mai puţin aparent.

Folosirea anacronismelor (ca şi Alfred Jarry, cîţiva ani mai tîrziu), confuzia timpilor, ignorarea realului sau chiar negaţia lui nu se exercită doar în „jocurile fanteziei" din perioada *Ghimpelui* şi *Claponului ;* le regăsim, aşa cum sugeram şi în altă parte, în „discursurile" lui Farfuridi şi Caţavencu, la Leonida şi Dandanache : Personajele din *Cîntăreaţa cheală* pot fi socotite „moştenitoarele" de drept ale acestor figuri comice.

O „insurecţie" împotriva realului este şi „elogiul" stupidităţii, aşa cum dadaiştii, la altă scară şi *cu pro-*

Scanned with OKEN Scanner

gram, elogiau „idioţia pură“[15]. Fără să fie vorba, în cazul lui Caragiale, despre un nihilism total, „elogiul“ stupidităţii, chiar făcut la modul burlesc-ironic, este o altă formă a negaţiei cultivată şi în comedii, de data aceasta, o negaţie a unor anumite modalităţi ale artisticului : citez din *Marele concurs literar al „Moftului român“* : „Autorii (sună una dintre condiţiile participării la acest concurs, n.n.) sunt absolut liberi să aibă orice vederi sociale, morale, politice, filozofice, estetice etc. ; pot trimite lucrări vesele, triste, hazlii, lugubre, sentimentale, răutăcioase, infame, candide, grave sau umoristice, orişicum ; pot scrie după orice şcoală le convine, clasică, romantică, naţionalistă, realistă, idealistă, decadendistă, parnasianistă, fantazistă, secesionistă, optimistă, pesimistă, obscurantistă etc.

O singură condiţie li se impune pentru a putea căpăta un premiu sau măcar o menţiune de onoare : lucrarea lor să fie stupidă.

Destul au fost şi sunt premiate talentul şi inteligenţa ! Stupiditatea — iată ce voim noi să premiăm !“

Fără a pune semnul egalităţii între această ironie negatoare şi nihilismul dadaist, este interesant de văzut o anumită asemănare între cele două atitudini : acceptarea ironică a tuturor „şcolilor literare“ la Caragiale, acceptare care le minimalizează, le egalizează în această enumerare burlescă — romantică, naţionalistă, realistă, . . . secesionistă, . . . obscurantistă —, după care urmează „elogiul“ stupidităţii şi refuzul dadaist al tuturor mişcărilor artistice moderne, făcut în numele *idioţiei pure* : „Futurismul a murit. De ce ? De Dada . . . Cubismul construieşte o catedrală cu pateu de ficat *artistic*. Ce face Dada ? Expresionismul înveninează sardelele *artistice*. Ce face Dada ? Simultaneismul este încă la prima sa îm-

părtășanie *artistică*. Ce face Dada ? Futurismul vrea să se suie într-un liric ascensor *artistic*. Ce face Dada ? Unanimismul îmbrățișează tutismul și pescuiește cu o trestie *artistică*. Ce face Dada ?... Dada a existat întotdeauna. Sfînta Fecioară a fost dadaistă. Dada nu are niciodată dreptate. Cetățeni, tovarăși, doamnelor și domnilor, nu vă încredeți în imitații ! Imitatorii lui Dada vor să prezinte Dada într-o formă *artistică*, pe care n-a avut-o niciodată. Cetățeni, astăzi ei vă prezintă o formă pornografică, un spirit vulgar și baroc, care nu este absoluta *idioție* pură reclamată de Dada..."[16]

Unele replici sau fraze din Caragiale anunță unele texte dadaiste sau ionesciene, și din nou putem invoca filiera Caragiale — Tristan Tzara — Eugène Ionesco. Dintre numeroasele exemple care ar putea fi date, cîteva mai reprezentative :

„Unde mi-este gazeta ? (nervos), că dacă o fi să fie revuluție, trebuie să spuie la «Ultime știri»" *(Conu Leonida față cu reacțiunea)* ; „trădare să fie, dacă o cer interesele partidului, dar s-o știm și noi..." *(O scrisoare pierdută)* ; „O revoluțiune chiar, tot e revoluțiune — violentă ; dar evoluțiune : fire, venire, devenire, parvenire ; a parveni, deveni, veni, a fi..." *(Poemul în proză)* ; „Arta este, cum am putea zice mai bine ? este încercarea spiritului omenesc de a satisface o mare nevoie a spiritului omenesc... care are nevoie, pentru a fi satisfăcut, de o satisfacere tot din partea unui spirit, care și acela... în fine... da, în fine..." *(O conferință)* ; „...La fără cinsprece zile al cinsprecelea an, la același ceas taman-taman, Ciungu-mpărat cu amîndouă mîinile a plecat" ; „Coiful strălucios și oglindos și-a scos și fără cap, mînios la trîntit jos" *(Dă-dămult... mai dă-dămult*, text postum). Aceste

fragmente sînt comparabile cu replici dadaiste de tipul „un joc de biliard instalat pe intestinele unui cardinal", foarte asemănătoare ca structură cu celebra replică a lui Leonida : „. . . Papa — iezuit, aminteri nu-i prost ! — . . . l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil". În *Cîntăreaţa cheală, Rinocerii* sau *Ucigaş fără simbrie*, pot fi depistate numeroase exemple similare : „Vom face paşi înapoi şi vom fi în avangarda istoriei !" *(Ucigaş fără simbrie)* ; „Pîinea este un arbore, în timp ce pîinea e tot un arbore, iar din stejar se naşte un stejar, în fiecare dimineaţă în zori" *(Cîntăreaţa cheală).*

Scriind despre poemul dada „absolut", Marcel Raymond preciza : „se înţelege de la sine că el va provoca cea mai vie impresie de incoerenţă : «cuvinte în libertate», fragmente de frază, o sintaxă în descompunere . . . "[17]. Sintaxa descompusă (fraza — adesea total debusolată), „cuvintele în libertate" există, după cum am putut vedea, la multe dintre paginile operei lui Caragiale. Desigur, finalitatea lui nu este similară cu cea a dadaiştilor. Toate acestea nu sînt o aplicare, *avant la lettre*, a metodei preconizate de Tristan Tzara : „Luaţi un ziar, luaţi o foarfecă, alegeţi un articol, decupaţi-l, decupaţi apoi fiecare cuvînt, puneţi-le într-un sac . . . " „Metoda" lui Caragiale, anticipînd-o, într-un fel, pe cea a lui Tzara, prin refuzul „unităţii de idee", este aceea a *zig-zag*-ului, pe care o teoretiza el însuşi la 1874 : „Luaţi bine seama că, prin titlul chiar ce am pus la început *(Zig-zag,* n.n.), v-am anunţiat că nu voi fi deloc fidele unităţii de idee. Să nu vă miraţi dară dacă, cu sau fără vro analogie, mi-ar trăsni dodată prin cap să vă spui, în această ultimă strofă, o istorie curat americană." O altă „cronică", din

același an, intitulată tot *Zig-zag*, reia ideea și subliniază rolul fanteziei, dominantă, de altfel, în perioada de început a creației lui Caragiale : „Numele ce am ales pentru a boteza strofele mele de simplă proză îmi permite, iubiți cititori, a-mi lăsa condeiul să meargă-n voia fantaziei mele rătăcitoare". Aceste texte, scrise la vîrsta de douăzeci și doi de ani, au un caracter oarecum „autobiografic" și „profetic" totodată : „tehnica Zig-zag-"ului, a nonanalogiei, a asociației „ilogice" devine, în opera de mai tîrziu a lui Caragiale, una dintre tehnicile importante : chiar structura personajului dramatic este, uneori, *o structură în zig-zag* (Leonida, Cațavencu) — anunțînd-o, de pildă, pe aceea a personajelor din *Cîntărețța cheală*. O farsă cum este *Conu Leonida față cu reacțiunea* ilustrează, prin excelență, tehnica lipsei „unității de idee".

Zig-zag-ul, această modalitate „dadaistă" *avant la lettre*, este folosit copios, între altele, în *Temă și variațiuni* (1885), în care apare, după cum se va vedea, și cuvîntul *Dada*. De la acest text, care constituie tema : „Aseară, pe la 6 ore, un foc a izbucnit la o casă de peste drum de cazarma Cuza în Dealul Spirii. Mulțumită activității pompierilor și soldaților, focul, deși bătea un vînt puternic, a fost înăbușit în cîteva minute. Pagubele nu prea sunt însemnate", de la acest text („publicat în *Universul*"), se ajunge, în *Variațiuni 1—4*, la dezvoltări delirante, fără vreo legătură logică cu faptul de la care s-a plecat, la asociații bizare de idei, la un text aproape „dadaist". Iată cîteva fragmente din cele patru *Variațiuni* :

1. — „De patru ani împliniți aproape de cînd reacțiunea ține în gheare Belgia Orientului, care din lipsă de energie în evoluțiunea ei către progres, un

progres bine definit de aminteri prin spiritul tradiţional şi istoric...“ Textul poate fi întrerupt şi reluat de oriunde, fraza e aberantă, fără nici o arhitectură decît aceea a haosului, în lungimea ei nemăsurată (o pagină întreagă !) ;

2. — „Speriinţa din Dealul Spirii pînă la stremitate ne-a probat că sperietura cetăţianilor şi cetăţianelor nesperiinţi adesea cauza lăţirii straordinare a sinistrelor este.

Să căutăm deci :

a avea pompiari — cetăţiani

a avea cetăţiani — pompiari.

Numai cu condiţiune d-a fi şi cetăţian cineva un bun pompiar este şi viceversa . . . “etc. ;

3. Cea de a treia variantă este un text scris în limba franceză, poate cel mai aberant dintre toate ; mai mult decît celelalte, el nu mai păstrează aproape nici o legătură cu evenimentul care l-a ocazionat : „Décidement Maître Printemps n’est pas gai cette année-ci : du vent, de la pluie, du vent. Nos mondaines perdent heures à regarder le baromètre, qui insensible comme cette-vielle Mère Nature, baisse, baisse toujours, on dirait les actions du Panama...“ Din nou textul poate fi întrerupt oriunde, fără a i se vătăma astfel înţelesul. Sînt citaţi Murillo, Rubens, Watteau, Phoebus, Hoffmann... „Hier un grand incendie a eu lieu dans le Dealul Spirii. Faute d’amusement, une émotion vaut toujours mieux que l’ennui. Le coup d’oeil était vraiment assez pittoresque. Beaucoup de monde à l’incendie. Notons en passant M-me Chose, une brune descendue d’un cadre de Murillo...“ Iar, în final, fraza : „Après l’incendie, chambrée des plus select le rôtisseur du coin“. Toate aceste metamorfoze ale textului (şi faptului) iniţial sfîr-

şesc în noncomunicare şi chiar în anularea faptului care trebuia să facă obiectul lor. Este tocmai ceea ce afirmă varianta a patra, unde apare chiar termenul *Dada,* desigur, nu în sensul lui Tristan Tzara, dar nu fără o oarecare legătură cu haosul şi „fantezia" celorlalte texte : „Mai multe ziare ale opoziţiei vorbesc cu un zgomot asurzitor despre un incendiu ce ar fi avut loc în Dealul Spirii peste drum de cazarma Cuza. Cu această ocazie încalecă iar pe faimosul dumnealor *Dada,* aruncînd în spinarea reacţiunii (sic) răspunderea pentru acest sinistru. Întrucît trebuie să pună publicul temei pe spusele acestor foi, ce nu mai au cîtuşi de puţin respect de adevăr, iată : Din sorginte oficială aflăm că nu a fost nici un incendiu ieri în Dealul Spirii. Sinistrul cel grozav e o pură invenţiune ieşită din fantezia nesecată şi bogatul arsenal de calomnii al adversarilor noştri." Impresia de „cuvinte în libertate" (formulă cunoscută, deja citată, aplicată mişcării Dada), dispariţia liniarităţii frazei şi a „unităţii de idee" (după formula sugestivă a lui Caragiale) constituie *zig-zag*-ul „dadaist" al textului. La toate acestea se adaugă faptul că, probabil, singurul text literar, dinaintea lui Tristan Tzara, în care apare termenul *Dada,* în înţelesul văzut deja, este *Temă şi variaţiuni.*

În *Sfaturi* (1893), găsim o neaşteptată „reţetă dadaistă" a adevărului : „Luaţi o jumătate de afirmare a unui ziar opozant şi amestecaţi-o bine cu o jumătate de dezminţire a unuia guvernamental — iată o reţetă adeseori bună pentru a afla adevărul".

După George Călinescu, una dintre metodele adiacente ale dramaturgului „este stenografierea dialogului de judecătorie, adevărat *dicteu automatic*" (s.n.). Mai mult decît transcrierea „ciorovăielii de carnaval" dintre

Scanned with OKEN Scanner

Leanca şi „pîrîtul" Iancu Zugravu, din *Justiţie*, tehnica scriiturii din *Prefaţa Poemelor în proză* sau din *Moşii (Tablă de materii)* este tehnica „dicteului automatic" ; „... năut — floricele — şerbet — răcoreală — *Marsilieza* — lulele — luleaua neamţului — *Deşteaptă-te române !* — sacîz — sifoane — ciucalată — ... fisticuri — Luther — beigală — Opler — călăreţi — orbeţi — birji — schilozi — automobile — zamparagii — guvernamentali — opozanţi — *Visul Maichii Precistii.*" Aceleaşi mijloace şi aceleaşi efecte şi în *Prefaţa Poemelor în proză*, text parodic la adresa simbolismului şi a lui Maeterlinck, text în cazul căruia nu se mai poate invoca pretextul „tablei de materii" :

„Atomă, celulă, organism ; plantă, planetă ; flori, sori ; individ, familie, societate, umanitate ; ieri, alaltăieri ; înapoi ; azi, nimic, deşi tot, tot nimic, nimic tot ; mîine, poimîine : înainte. Fizic, psihic, metafizic, epifizic... tot : evoluţiune !"

Caragiale are o evidentă predilecţie, aproape un „viciu", al „cuvintelor în libertate". Dramaturgului i s-ar potrivi, cel puţin parţial, această remarcă, asupra lui Tristan Tzara, aparţinînd unui critic francez contemporan cu dadaiştii, Georges Charensol : „este un adevărat Dada... îşi face o plăcere vizibilă din asocierea cuvintelor care, acuplate, îşi pierd înţelesul"[18]

Uneori, replici întregi sau fraze din operele în proză indică, aproape în exclusivitate, numai acest „viciu", ca, de pildă, „curat murdar" (Pristanda), „trebuie să ai curaj : anonimă" (Farfuridi) ş.a.

S-a vorbit şi s-a scris mult despre încercările teatrale ale dadaiştilor, despre tentativele lor de a reforma spectacolul dramatic. Nicolae Balotă rememora cîteva fapte din epocă, de natură să sublinieze un anume „stil

teatral dadaist". La un spectacol Dada din 1921, „Louis Aragon, parodiind «evangheliștii de șoc», de tipul lui Billy Sunday, a dat citire, cu gesturile și efectele vocale adecvate, unui text perfect absurd, compus de el însuși. Tot la acea «serată», Eluard, absent, a trimis un text, intitulat *Par le cou des brises,* citit de Benjamin Péret, după indicațiile de regie ale autorului, «imobil și cu intonațiile cele mai contrare sensului»." Apoi, N. Balotă adaugă : „Eugen Ionescu va folosi mai tîrziu în teatrul său aceste aplicații contradictorii ale unui joc grav (mimică, dicțiune etc.) la un text comic sau invers"[19]. Într-adevăr, există în teatrul lui Ionesco numeroase „contraindicații" scenice ; el a putut folosi, desigur, și experiența dadaistă, ca și pe aceea, foarte bogată în acest sens, a filmului mut (Buster Keaton, de pildă). Dar, neîndoielnic, i-a fost la fel de cunoscută și experiența lui Caragiale. *Conu Leonida față cu reacțiunea* (ca și, la altă scară, *Cîntăreața cheală*) a fost, în întregime, construită potrivit tehnicii „contraindicațiilor" regizorale. În finalul farsei, această tehnică este, prin contrast, subliniată : „Amîndoi sînt foarte *veseli.* Safta rămîne *încremenită* văzînd răsturnarea odăii." (S.n.) Chiar structura unor personaje este concepută pe această „contraindicație" dramatică ; Farfuridi este unul dintre ele :

„F a r f u r i d i : (cu tărie, impunător) Trebuie să ai curaj ca mine ! trebuie s-o iscălești : o dăm anonimă !"

Caragiale, care vedea totul teatral, începe una dintre celebrele sale schițe, *Căldură mare,* cu această indicație „scenică" : „În tot ce urmează, persoanele toate păstrează un calm imperturbabil și plin de dignitate". „Tot ce urmează" este o conversație burlesc-absurdă, comparabilă cu unele pasaje din *Conu Leonida față cu reacțiunea* sau *Cîntăreața cheală.* Indicația lui Caragiale este iden-

Scanned with OKEN Scanner

tică aproape cu o precizare a lui Ionesco din *A propos de „La Cantratice chauve"* (*Journal*) : „Pe un text burlesc un joc dramatic".

Caragiale, acest „dadaist" *avant la lettre*, poate fi socotit deci, în mai multe sensuri, un precursor al lui Tristan Tzara și Eugène Ionesco și, așa cum am mai spus, prin ei, un precursor al literaturii și teatrului modern. Cel care a spus despre sine „simt enorm și văd monstruos" și care a confirmat adesea această viziune în opera sa, a anticipat cîteva dintre modalitățile și perspectivele scriiturii moderne.

5. DERIZIUNEA ABSURDULUI

În *Situations* (I), Jean-Paul Sartre scria că ceea ce definește literatura absurdului este tendința de a vedea un fenomen sau un fapt în afara cauzalității lui, în afara raporturilor sale cu contextul din care face parte. Remarcam, împreună cu alți comentatori ai operei dramaturgului, că, adesea, faptele, gesturile, replicile personajelor caragialeene se sustrag raporturilor cauză-efect. Despre „absurditatea" unor scene sau a unor replici din comedii, folosind termenul, au scris Anna Colombo (Rică Venturiano debitează „frasi assurde...", desigur cele de tipul : „te iubesc cum iubește sclavul lumina și orbul libertatea"), Eugène Ionesco sau Geneviève Serreau : „...Discurs(ul) (lui Farfuridi este) pur absurd".

Deși, comentînd opera autorului *Scrisorii pierdute*, notează impresia de stagnare, impresia că viața se petrece într-un cerc închis și adaugă : „Evident, această traiectorie circulară, în care se înscrie existența, accelerează și desăvîrșește procesul de deriziune a valorilor,

Scanned with OKEN Scanner

pulverizînd ordinea etică... Prinsă în angrenajul unui mecanism care se dispensează de adevăr, de valoare, devenită o loterie trucată, viaţa proliferează situaţii aberante şi preface oamenii în fantoşe evoluînd, adesea, fără un scop precis", B. Elvin nu-l consideră pe Caragiale ca pe unul dintre precursorii literaturii absurdului. Se ştie că Eugène Ionesco numea absurd *ceea ce nu are scop*. Numeroasele ciocniri ale personajelor în comedii, eforturile, gesticulaţia şi retorica lor se dovedesc, de multe ori, lipsite de sens, în orice caz, de un sens cu adevărat uman. Desigur, absurdul personajelor este, în primul rînd, absurdul lumii lor, „fenomenele incriminate... au avut un caracter istoric, chiar dacă ele ne par astăzi ca ţinînd de absurd" (Elvin). Caragiale a văzut lumea epocii sale „descompusă înainte de a fi compusă" (Ionesco). Este aici efortul unei viziuni profetice, dar, totodată, surprinderea unui profund adevăr social-istoric. Falsa selecţie socială, decăderea valorilor, lipsa oricărui instinct constructiv, degradarea omului prin deturnarea de la sine, prin alienare — această *lume răsturnată* a făcut obiectul satirei dramaturgului, o lume *neobişnuită*, o lume „anormală". Toate acestea nu-l despart, ci îl ataşează pe Caragiale „tradiţiei absurdului", în orice caz, în mult mai mare măsură decît pe Flaubert, Ring Lardner, Christian Morgenstern ş.a. De asemenea, în opera dramaturgului român, găsim trei dintre cele patru elemente caracterizatoare ale tradiţiei teatrului absurdului, pe care le enumeră Martin Esslin : 1. *teatru „pur"* (efecte scenice „abstracte", existente şi în mimus, în arta circului etc., acea „sinteză a artelor" pe scenă) ; 2. *scene cu clovni, scene aberante* ; 3. *nonsensul verbal.* În ce priveşte cel de al patrulea element citat de Esslin, „literatura visului şi a fanteziei", ar fi încă de discutat

Scanned with OKEN Scanner

prezența lui la Caragiale. Scriam în alt loc despre figurile de coșmar din comedii (Leonida, Efimița, Dandanache ș. a.). Ca și la Eugène Ionesco, la Caragiale, noaptea este domeniul naturilor coșmaresti, al „fantomelor" și al „noroiului uman" ; nu este fără semnificație faptul că toate piesele sale, cu excepția *Scrisorii pierdute,* se încheie *în zorii zilei* : diurnul are alt regim și alte perspective.

Nu este deloc neliniștitor dacă I. L. Caragiale se dovedește un precursor al literaturii absurdului. După cum am văzut, numeroase pagini ale operei sale obligă la această concluzie : ar fi, într-adevăr, neștiințific dacă am refuza-o. Dramaturgul a văzut absurdul lumii sale și a „profetizat" cîteva dintre elementele devenirii ei viitoare : omul alienat, „omul fără calități", „păpușa automată" etc. Mai mult, el și-a caracterizat, nu o dată, propria sa viziune, folosind, cum, de altfel, am mai spus, chiar termenii : „monstruos", „apocaliptic", „absurd", cea mai sugestivă autocaracterizare fiind, poate prea des citata — „simt enorm și văd monstruos", despre care, se știe, Paul Zarifopol scria : „cuvintele (acestea) nu sunt numai o formulă ocazională, ci rezumă un temperament și lămuresc o metodă artistică". La fel de semnificativ, în același sens, este un text din 1874, prima cronică intitulată *Zig-zag.* Pasajul debutează cu această „viziune" : O armată formidabilă de lucrători, purtînd topoare, ciocane, cängi, sape ; în fruntea ei, o nenumărată companie de ingeniari ; dupe dînsa, un șir lungu de nu știu cîte căruțe, cu instrumente mecanice, științifice și altele... cu scop de a merge să radă de pe suprafața pămîntului Carpații..." Lipsa de sens și de scop a faptelor este indicată aici la modul enorm.

Scanned with OKEN Scanner

Urmează apoi o „invocare" către „toți oamenii" : „v-ar plăcea să vedeți realizat apocalipsul meu ?..." după care adaugă : „veți zice că sunt capiu, pe onoarea mea, citindu-mi această invocare solemnă ; îmi vor imputa unii din dvs. c-am început prin *absurd* pentru ca să ajung la *ridicul !*" (s.n.). Caragiale se află aici, numindu-i, în relație cu doi termeni care, împreună cu alții, vor defini în mod esențial opera sa de mai tîrziu. Nu este singurul loc în care perioada *Ghimpelui* îl anunță pe viitorul mare dramaturg.

Din perspectiva comediilor, pasajul final al textului de mai sus ar putea fi rezumat în două cuvinte — *deriziunea absurdului* — o modalitate de surprindere, de înfățișare și de refuz a absurdului. Dramaturgul pune întotdeauna absurdul în lumina unui comic necruțător. Satira sa este una radicală. Evoluția faptelor în comedii se produce mereu de la revelarea absurdului la ridiculizarea lui. Veselia ineptă a personajelor din finalul tuturor celor patru piese comice („Pornesc cu toții, *veseli* spre fund", *O noapte furtunoasă ;* „Amîndoi sunt *foarte veseli...*", *Conu Leonida față cu reacțiunea ;* „Toată lumea *se sărută...*", *O scrisoare pierdută ;* „...toți pornesc *veseli* și *rîzînd* spre dreapta", *D-ale carnavalului,* s.n.) este semnul *exterior* al deriziunii absurdului. Personajele nu realizează nonsensul existenței lor, singura reacție finală la această *absență* a lor este *veselia inconștientă.* Acest contrast este angoasant și comic în același timp, ducînd, încă o dată, cu gîndul la Eugène Ionesco, la care deriziunea absurdului se produce, uneori, într-un fel asemănător.

Caragiale „descoperă" deci o modalitate de revelare și de refuz a absurdului, o modalitate, s-ar putea spune,

Scanned with OKEN Scanner

dialectică. Ea este fundamental deosebită de modalitatea beckettiană : în opera autorului cunoscutei *Aşteptîndu-l pe Godot*, absurdul este static, el pare împietrit pentru eternitate. „I. L. Caragiale — scrie Ionesco — nu ne spune că vechea societate era mai bună. El nu crede asta." Negaţia caragialiană, prin însăşi amploarea şi profunzimea ei, presupune idealul unei umanităţi superioare. Există *ceva* dincolo de această lume absurdă, mai spune dramaturgul, negînd. Iată mesajul său constructiv pentru împlinirea unei lumi a oamenilor.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a V-a

PORTRET AL DRAMATURGULUI ÎN TINEREȚE ȘI MAI TÎRZIU

Portret *în tinerețe,* pentru că prozele de la douăzeci și doi și douăzeci și patru de ani conțin deja, în germene, arta dramaturgului și pentru că autorul avea douăzeci și șapte de ani cînd publică *O noapte furtunoasă* și treizeci și trei cînd publică *D-ale carnavalului.*

Portret *mai tîrziu,* pentru că experiența dramaturgului, pentru cine nu i-a înțeles opera, „se tălmăcește" în articolele și cronicele dramatice de pînă la 1900.

I. L. Caragiale a fost un om de teatru complet, așa cum mai spuneam, aproape acea *excepție imposibilă* dorită de Craig : autor, regizor, interpret, „desenator", teoretician, cronicar dramatic, director de trupă etc. Victor Ion Popa scria, în 1931, că *stilul Caragiale* este singura tradiție serioasă și definitiv acceptată în teatrul românesc. Pe plan european, el a creat unul dintre stilurile din care se desprinde, mai tîrziu, o importantă direcție de evoluție a teatrului modern.

Stilul Caragiale este creația unui om de teatru complet, a unui autor care *a trăit* în teatru. Paginile *Din carnetul unui vechi sufleor* (publicate încă în anul 1881) sînt un fragment din „autobiografia" celui care, înainte

de a deveni dramaturg, a fost un „ucenic vrăjitor“ al scenei.

Ca om de teatru, Caragiale a fost interesat, în primul rînd, de tehnica dramatică, și cunoștințele lui în această privință erau cu totul speciale : există mărturii directe și indirecte (prin operă) despre vastitatea și profunzimea lor. Nemulțumit de „rețetele“ teatrului romantic și postromantic, de care nu o dată s-a detașat polemic, dramaturgul a înțeles și a teoretizat necesitatea întoarcerii la formele originare ale artei scenice. Numeroase modalități și procedee dramaturgice vechi au fost reactualizate și adaptate în comedii (și în dramă) la necesitățile locului, momentului istoric și stadiului evoluției teatrului european. Unele forme dramatice „primitive“ s-au dovedit, reunite într-un alt context tematic și într-o altă structură artistică, compatibile cu exigențele și perspectivele spectacolului modern. „Primitivismul“ caragialian, contemporan cu tendințele similare ale liricii, muzicii sau plasticii, a fost unul dintre semnele unei epoci noi în arta ultimului secol.

Dramaturgul a mai reactualizat și unele modalități ale dramei clasice, dar, împreună și independent de cîțiva mari dramaturgi ai epocii (Maeterlinck, Strindberg, Cehov, Hauptmann), le-a modificat funcția și le-a integrat într-o nouă structură dramatică. Restructurarea dramei tradiționale este anunțată de cîteva elemente importante, prezente în opera celor mai proeminenți autori de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului nostru : forma circulară a piesei, „spațiul închis“, criza acțiunii dramatice, „concurența“ timpilor (prezent și trecut) pe scenă ș.a. Între acești autori se află și I. L. Caragiale.

Scanned with OKEN Scanner

Concomitent, se produce și o restructurare a personajului teatral tradițional. Caragiale creează cîteva „scheme," cîteva tipuri dramatice care vor fi desăvîrșite în literatura și teatrul modern : „omul fără calități", personajul „lichefiat", personajul *discontinuu* ș.a.

Autorul *Scrisorii pierdute,* departe de a aplica, pe teren românesc, rețetele obosite ale comediei și vodevilului francez din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, este unul dintre creatorii structurilor teatrului modern, un precursor al „teatrului nou" și, prin Tristan Tzara și Eugène Ionesco, unul dintre cei care l-au înrîurit.

Tendințele realiste din comedii se explică, desigur, printr-o raportare a lor la lumea timpului său, dar nu țin atît de ceea ce se numește „curentul realismului", ci, în primul rînd, indică o dispoziție esențială a genului comic, existentă în mimus, în farsa medievală, ca și în burlesca japoneză. Caragiale nu poate fi încorsetat în limitele înguste ale unei orientări literare : Caragiale „clasic", Caragiale „realist", sau Caragiale „naturalist" rămîn, în fața diversității și originalității operei sale, formule neputincioase.

S-a vorbit mult despre „geniul rîsului" la autorul *Nopții furtunoase.* „...amintirile sufleorului Caragiale — scrie Zarifopol — au o semnificație mai generală : în ele apar(e), monumental, veselia unei rase — Caragialeștii au fost o dinastie de oameni cu geniul rîsului. Unchii Caragiale, Iorgu și Costache, ca și nepotul lor Ion Luca, ca și copiii acestuia, au rîsul în structura intimă a spiritului." Observația lui Gherea : „rîde cu poftă și nu se indignează" nu înseamnă atît „că Gherea... cere de-a dreptul anularea comicului și a rîsului ca atare" (Zarifopol), cît o neînțelegere a rîsului caragialian.

Scanned with OKEN Scanner

Așa cum dramaturgul modifică profund aproape toate elementele comicului împrumutate vechii tradiții a genului, el produce o „ruptură de nivel“ și în evoluția rîsului mimic.

Rîsul mimic este *rîsul enorm*, o reacție în fața comicului grotesc, uneori monstruos. Caragiale este unul dintre puținii autori care îl păstrează în epoca modernă (cei mai mulți autori comici de după Goldoni și Nestroy se limitează la modalitățile „rîsului redus“), dar, în același timp, îl modifică. Am văzut că „nebunul“ ca personaj comic pierde natura sa originară, în cele mai multe cazuri „dublă“, nu mai are simțul binelui ; cele mai multe personaje din comedii sînt degradate, *mutilate*. Rîsul rămîne la fel de irezistibil, de „nebun“, dar nu mai este „luminos“ (Reich), revelă o lume absurdă și determină perplexitatea neliniștită în fața monstruozității umane. O dată cu I. L. Caragiale, rîsul mimic (un fel de rîs mimic „mutilat“), în ciuda aparențelor care-l supra-pun aproape valorilor lui tradiționale, se întoarce către fața sa ascunsă, deschisă mereu tragicului, în imposibilitatea de a găsi o ieșire : un rîs care se exercită în gol. „Mișcarea comică — scrie Scarlat Struțeanu despre *O scrisoare pierdută* —, prin urmare, reiese din această serie de eforturi laborioase spre a provoca un rezultat nul, și toate aceste eforturi cheltuite din cauza unui obiect de mică importanță : *o scrisoare pierdută*“. Propria descătușare a acestui comic — rîsul enorm — este o descătușare aparentă : absurditatea pe care o dezvăluie (lumea comediilor este o lume iremediabil *răsturnată*) devine pentru el însuși o „temniță“. Dincolo de declanșarea rîsului, dincolo de grotescul enorm, rîsul caragialian nu mai este prin el însuși *o libertate*, nu mai realizează prin sine *catharsisul comic*. Acest *chip* al co-

micului justifică afirmaţia cunoscută a lui Eugène Ionesco, citată, de altfel, şi în altă parte — *comicul este mai dezesperant decît tragicul, comicul nu oferă nici o ieşire.* Şi totuşi, o ieşire există — aşa cum am mai spus — în dialectica negaţiei care presupune un instinct constructiv, un ideal.

Teatrul este, prin excelenţă, o artă a metamorfozei, în sensul nietzschean, deja citat, sau în altele : în momentele de răscruce ale artei dramatice, cînd teatrul tinde către o existenţă autonomă, revenind la forme şi la modalităţi străvechi, sau creînd altele noi, arta teatrului realizează o metamorfoză a vechii structuri în una nouă. I. L. Caragiale este unul dintre autorii care au pregătit şi au determinat începuturile acestei *metamorfoze.*

Ca teoretician, autorul *Scrisorii pierdute* şi-a „transcris" experienţa sa multilaterală în teatru. Faptul că el i-a anticipat pe cîţiva dintre cei mai cunoscuţi teoreticieni şi regizori moderni cu idei care, uneori, coincid şi în formulări, se explică tot prin faptul că I. L. Caragiale a fost un om de teatru complet.

Pe teren românesc, toţi înaintaşii lui Caragiale care au scris, într-un fel sau altul, despre teatru, au rămas la teoria aristotelică a genurilor. Singurul autor din secolul al XIX-lea care consacră un studiu teoretic dramei, Iosif Blaga, care l-a cunoscut pe Caragiale şi, poate, şi ideile sale estetice, profesează idei ca aceasta : „Poezia se împarte în epică, lirică şi dramatică" *(Teoria dramei).*

Concepţia lui Caragiale asupra teatrului, nonaristotelică în fond, s-ar putea rezuma în aceşti termeni : dramaturgul a înţeles arta scenei ca pe o artă autonomă şi a tins către ceea ce se numeşte *teatrul teatral :* independenţa teatrului faţă de celelalte arte, mai ales faţă

Scanned with OKEN Scanner

de literatură, teatrul ca sinteză a artelor, reconsiderarea rolului cuvîntului în dramă ş.a.

Teoreticianul Caragiale este unul dintre creatorii conceptului modern de teatru.

Caragiale a fost un vizionar. El era caracterizat astfel chiar de către unul dintre contemporanii săi — Duiliu Zamfirescu. Într-o scrisoare către Maiorescu (11 oct. 1889), într-un context nu cu totul favorabil lui Caragiale, el îl consideră „o fire atît de fantastică" şi adaugă : „cu toată aparenţa calculelor şi izbînzilor lui, Caragiale e un mare vizionar".

În înţelesul pe care intenţionăm să-l dăm termenului, Caragiale a fost, cu adevărat, un mare vizionar : dramaturgul a pătruns adînc sensurile lumii sale şi a „presimţit" unele dintre dezvoltările ei ulterioare : el *a văzut* cîteva dintre elementele constitutive ale structurii personajului dramei moderne şi ale structurii dramei înseşi. În ambele sensuri, el este un important precursor al sensibilităţii şi al artei moderne.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

PARTEA I

1. Marianne Kesting, *Vermessung des Labyrinths, Studien zur modernen Ästhetik*, Frankfurt am Main, 1965, p. 107.
2. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, 7 Auflage, Frankfurt am Main, 1970, p. 162.
3. Cf. Peter Szondi, *Op. cit.*, p. 9—10.
4. Charles Magnin, *Les origines du théâtre moderne*, Leipzig Paris, 1838, *Introduction*, p. 2.
5. Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, München-Wien, 1967, vol. I., p. 620.
6. *Ibidem*, vol. II, p. 184.
7. Cf. Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, sechste Auflage, Leipzig, 1914, vol. 12, p. 232.
8. *Ibidem*, p. 263.
9. I. L. Caragiale, *Opere*, Buc., 1965, vol. IV, *Apus de soare*, p. 461.
10. *Modalitatea estetică a teatrului*, Buc., 1937, p. 111—112.
11. *Opere*, IV, p. 36—37.
12. *Ibidem*, p. 390—391.
13. Victor Ion Popa, *Caragiale regizorul*, în *Scrieri despre teatru*, Buc., 1969, p. 129—130.
14. *Le théâtre théâtral*, Paris, 1963, p. 30.
15. *Die Revolution des Theaters*, München, 1909, p. 134 și 68.

Scanned with OKEN Scanner

16. Klaus Lazarowicz, *Die Rampe. Bemerkungen zum Problem der theatralen Partizipation*, în *Sprache und Bekenntnis, Sonderband des literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs*, Okt., 1971, p. 299.
17. Gordon Craig, *Le théâtre en marche*, Paris, 1964, p. 119.
18. *Das entfesselte Theater*, Köln-Berlin, 1964, p. 124.
19. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, 1964, p. 103—104 ; prima ediţie a cărţii a apărut în anul 1938.
20. *L'essence du théâtre*, Paris, 1968, p. 60.
21. Cf. Martin Esslin, *Das Theater des Absurden*, Hamburg, 1970, p. 251.
22. *Opere*, IV, p. 314.
23. *Op. cit.*, p. 100.
24. *Op. cit.*, p. 107—108.
25. *Opere*, IV, *Ceva despre teatru, Note*, p. 601—602.
26. *Notes et contre-notes*, Paris, 1970, p. 63—64.
27. *De l'Art du théâtre*, Paris, 1920, p. 140—141.
28. *Op. cit.*, p. 73.
29. Luigi Andrea Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, Paris, 1728—1731, vol. I., p. 31.
30. *Pentru arta literară*, vol. I., Buc., 1971, p. 194.
31. *Opere*, IV, p. 317.
32. *Ibidem*, p. 610.
33. Hermann Reich, *Der Mimus*, Berlin, 1903, I, 2, p. 612.
34. Konstantin Stanislavski, *Mein Leben in der Kunst*, Ost-Berlin, 1951, p. 484, 485.
35. Henri Gouhier, *Op. cit.*, p. 76.
36. *Op. cit.*, p. 104.
37. *Op. cit.*, p. 136—137.
38. *Op. cit.*, p. 16—17.
39. Cf. Maurice Maeterlinck, *Le tragique quotidien*, 1896 ; Alfred Jarry, *De l'inutilitè du théâtre au théâtre, Douze arguments sur le théâtre*, în *Tout Ubu*, Paris, 1962, p. 139—153.

Scanned with OKEN Scanner

1. *Op. cit.*, vol. I, p. 181.
2. *Vita e opere di I. L. Caragiale*, Roma, 1934, p. 31.
3. *Op. cit.*, p. 125—126.
4. *Ibidem*, p. 57—58.
5. Din culegerea *L'Octobre théâtral*, cuprins în cartea lui Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, p. 164.
6. *Op. cit.*, vol. I, p. 182.
7. *Ibidem*, p. 313.
8. L. Laloy, *Herondas-Mimes*, Paris, 1928, *Introduction*, p. 29.
9. *Op. cit.*, I, 2, p. 563—564.
10. *Opere, II, Note*, p. 697.
11. Cf. H. Reich, *Op. cit.*, I, 2, p. 465.
12. Citat în Karl Friedrich Flögel, *Geschichte des Groteskkomischen*, München, 1914, p. 100—101.
13. Apud Reich, *Op. cit.*, I, 2, p. 460—461.
14. *Art, poétique françoys...*, Paris, 1955 (prima ediție era din 1548), II livre, ch. VIII, p. 60, apud Julleville, *La comédie et les moeurs en France au Moyen Age*, Paris 1886, p. 66.
15. v. Hermann Reich, *Op. cit.*, I, 2, p. 853—859.
16. S. Mokulski, *Op. cit.*, p. 165.
17. *Istoria teatrului în România*, Buc., 1965, vol. I, p. 107.
18. *Ibidem*, p. 118—119.
19. *Histoire des marionnettes*, Paris, 1852, p. 1.
20. *Ibidem*, p. 3.
21. *Istoria teatrului în România*, vol. I, p. 100.
22. *Türkische Skizzen*, Leipzig, 1877, vol. II, p. 66.
23. *Op. cit.*, I, p. 182.
24. *Istoria teatrului în România*, I, p. 78.
25. *Op. cit.*, p. 255.

Scanned with OKEN Scanner

26. Jules Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, 1885, *Preface*, p. 6.
27. Gebhart, *Essai sur la peinture de genre dans l'antiquité*, citat în Jules Champfleury, *Historie de la caricature sous la Réforme et la Ligue*, Paris, 1880, *Avertissement*, p. XI.
28. *Lingua e pensiero*, Firenze, 1932, p. 240—241.
29. Gino Lupi, *Storia della letteratura romena*, Firenze, MCMLV, p. 207.
30. *I. L. Caragiales Leben und Werk*, Leipzig, 1911, p. 283.
31. E. Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art*, London, 1957, p. 7, citat în Martin Esslin, *Op. cit.*, p. 254.
32. Paris, 1957 ; *Introduction*, p. 12.
33. Robert Garapon, *Op. cit.*, p. 47.
34. Versurile 239—244, citat în Garapon, *Op. cit.*, p. 59—60.
35. Apud Garapon, *Op. cit.*, p. 52.
36. *Op. cit.*, p. 327.
37. *Op. cit.*, II, p. 318—319.
38. *Istoria teatrului în România*, I, p. 84 și 123.
39. *Op. cit.*, p. 61.
40. Cf. Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, 1966, p. 89—90.

PARTEA A III-A

1. *Op. cit.*, p. 201.
2. B. Elvin, *Modernitatea clasicului Caragiale*, Buc., 1968, p. 173.
3. *Op. cit.*, p. 66
4. *Încercare critică asupra comicului dramatic la Caragiale*, Buc., 1924, p. 45.
5. *Panorama des zeitgenössischen Theaters*, München, 1969, p. 15.
6. *Op. cit.*, p. 51 ; o observație similară, în Vera Călin, *Metamorfozele măștilor comice*, Buc., 1966, p. 211.

Scanned with OKEN Scanner

7. Marc Beigbeder, *Le théâtre en France depuis la Libération*, Paris, 1959, p. 29—30.
8. Marianne Kesting, *Panorama des zeitgenössischen Theaters*, p. 11.
9. Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, Buc, 1969, p. 130—131.
10. Friedrich Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, Zürich, 1967, p. 42, 43, 44, 47, 48 și 45.
11. Dan Grigorescu, Sorin Alexandrescu, *Romanul realist în secolul al XIX-lea*, Buc., 1971, p. 140.
12. *Panorama...*, p. 13.
13. *Op. cit.*, p. 66.
14. *Farsa tragică*, Buc., 1970, p. 98.
15. Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Buc., 1970, cap. *Metode matematice în studiul teatrului*, p. 270.
16. Marcel Brion, *Arta fantastică*, Buc., 1970, p. 44—45.
17. Jean Onimus, *Face au monde actuel*, Paris, 1962, p. 147.
18. G. Serreau, *Op. cit.*, p. 17.
19. R. M. Albérès, *Istoria romanului modern*, Buc., 1968, p. 205.
20. M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Buc., 1970, p. 257 și 254.
21. *Vermessung des Labyrinths*, p. 117 și 115—116.

PARTEA A IV-A

1. Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Buc., 1971, p. 11 și 12.
2. Mihail Bahtin, *Op. cit.*, p. 169.
3. *Ibidem*, p. 172.
4. *Metamorfozele măștilor comice*, Buc., 1966, p. 282.
5. *Op. cit.*, p. 268.

Scanned with OKEN Scanner

6. În *Die neueren Sprachen, Heft*, 1, Januar, 1972, Frankfurt-am-Main.
7. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), Frankfurt am Main-Hamburg, 1971, p. 166.
8. Cilibi Moise, *Practica și Apropourile*, Buc., 1936, p. 83.
9. N. Balotă, *Op. cit.*, p. 127.
10. *Op. cit.*, p. 39.
11. Tristan Tzara, *Les premiers poèmes*, traducere și prezentare de Claude Sernet, Paris, 1965, p. 12—13 și 29.
12. În *Domus*, 444, 445 (noiembrie, decembrie 1966), Milano, citat în Tristan Tzara, *Primele poeme*, p. 127.
13. *Opere*, V (1938), p. 83—84.
14. *Opere* IV (1938), p. 294.
15. Cf. *Dada soulève tout*, în Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, 1966, p. 235.
16. Citat în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Buc., 1968, p. 156.
17. Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Buc., 1970, p. 338.
18. Citat în M. Sanouillet, *Op. cit.*, p. 169.
19. *Op. cit.*, p. 267.

Scanned with OKEN Scanner

CARAGIALE UND DIE ANFÄNGE DES MODERNEN EUROPÄISCHEN THEATERS

ZUSAMMENFASSUNG

Die gründliche Erfassung des Werkes eines bedeutenden Autors und die Bewertung des Beitrags, den er zur Entwicklung der nationalen Kultur, der er angehört, geliefert hat, können auf Grund des komparatistischen Studiums gesichert oder mindestens vertieft werden.

Die vorliegende Arbeit ging aus der Notwendigkeit hervor, die Stellung des Theaters von I. L. Caragiale im Kontext der modernen europäischen Literatur und Dramaturgie aufzuzeigen. Im Laufe der Zeit wurde das Werk Caragiales einerseits ungleich von der Forschung beurteilt, andererseits standen gewisse Automatismen der Aufdeckung von Beziehungen Caragiales zum Naturalismus, zu Labiche, Sardou, Monnier, zu Tolstoj usw. im Wege. Daher wird in dieser Arbeit der Versuch unternommen, das Verhältnis des Werkes vom Standpunkt der Struktur und des Stils, der künstlerischen Auffassung Caragiales zu den Werken repräsentativer Theaterleute der Jahrhundertwende zu klären. Vom Text der dramatischen und theoretischen Schriften Caragiales ausgehend, setzt sich der Verfasser dieser Arbeit zum Ziel, den traditionellen Standpunkt, demnach Caragiales Drama ausschliesslich als „klassisch" eingeschätzt wurde, zu widerlegen : es geht ferner auch darum, zu belegen, dass Caragiale kein

Scanned with OKEN Scanner

„veralteter" Autor oder gar nur mit dem Vaudeville und der französischen Komödie in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vergleichbar ist. Es erschien dem Verfasser als notwendig, sich noch mit der neueren Ansicht auseinanderzusetzen, der zufolge Caragiales Dramen der Tradition durch den Aufbau — trotz der Modernität des Inhalts — verpflichtet wären. Somit wird eine Interpretation aller Elemente in ihrer strukturellen und stilistischen Einheit beabsichtigt, die das Werk des rumänischen Dramaturgen ausmachen, und wie es sich zur theatralischen Uberlieferung so wie zu jener Epoche verhält, die einen Wendepunkt des europäischen Theaters darstellt. Wird Caragiale in der Sicht des ausgehenden 19. Jahrhunderts betrachtet, als seine Dramen zustande kommen, so schliesst sich die Auffassung vom „veralteten" Caragiale aus, und vielmehr erscheint er als einer der Begründer der modernen Dramenstruktur und einer der Wegbereiter des zeitgenössischen Theaters.

I. Die moderne literarische Ästhetik hat lange Zeit die Tatsache ausser Acht gelassen, auf die Marianne Kesting hinweist: „Nicht nur im Bereich des Romans und der Lyrik, sondern auch in dem des Dramas hat um die Jahrhundertwende eine einschneidende Revolutionierung der Struktur stattgefunden, deren Konsequenzen uns erst heute auf dem Theater ganz deutlich entgegentreten." (Marianne Kesting: *Vermessung des Labyrinths. Studien zur modernen Ästhetik,* Frankfurt a. M., 1965, S. 107).

In dieser Zeit machte sich nicht nur eine Krise der dramatischen Form, sondern auch der Tradition selbst fühlbar, d.h. die Krise romantisch-realistisch-naturalistischer Tradition, zumal die neue dramatische Struktur auch an die „Rückkehr" der frühen Theatertradition gebunden ist. Hand in Hand mit der Veränderung der Struktur entwickelt sich auch eine neue Auffassung vom Drama, die die Tendenz aufweist, die nächsten

Scanned with OKEN Scanner

Vorgänger auf dem Gebiete des Theaters abzulehnen und sich dem Ursprung desselben zuzuwenden.

Der erste Teil der Arbeit umreisst die moderne Auffassung vom Drama aus der Sicht I. L. Caragiales.

Die Untersuchung der dramatischen Form bedeutet die Auseinandersetzung mit den Begriffen des aristotelischen Theaters und gleichzeitig deren Überwindung; auf diese Weise stellt sich erneut die Frage: *ist das Theater Literatur oder nicht?*

Der erste Dramenautor und-theoretiker, den diese Frage dauernd beschäftigt, und der in vielen theoretischen Aufsätzen die Hauptelemente des modernen Dramenbegriffes festlegt, ist I. L. Caragiale. Zum Teil sind seine Ideen später bei einigen der wichtigsten Theaterpersönlichkeiten wieder anzutreffen, etwa bei Gordon Craig, Georg Fuchs, Alexander Tairowo, Vsevolo Meyerhold, Antonin Artaud, Henri Gouhier. Sie erscheinen manchmal in ähnlichen Formulierungen, ohne dass es sich verständlicherweise um einen direkten Einfluss des rumänischen Dramatikers handeln könnte. Ausnahme dürfte Eugène Ionesco gelten. Die Neuerungen auf dem Gebiete des Theaters wurden synthetisch von Georg Fuchs im Motto seines Buches *„Die Revolution des Theaters* (München 1909) zusammengefasst: *Rethéâtraliser le théâtre:* unter diesem Wahlspruch stelle ich meine Aufzeichungen zur Diskussion". Das Theater „retheatralisieren" bedeutet, es von der Vorherrschaft der Literatur zu befreien, es als eine visuelle Kunst aufzufassen, als eine Synthesekunst, als eine „autonome" Kunst; damit eng verbunden ist die neue Bewertung des Wortes und seine Rolle im Theater.

Dass das Theater keine Literatur ist, dass die Entwicklung des Theaters eine eigene Ausdrucksform anstrebt und zu sich selbst zurückzufinden versucht, waren Ansichten, die *ausserhalb* der Literatur oder sogar *gegen* die Literatur von einem Craig, Fuchs, Tairow u.a. vertreten wurden. Caragiale schrieb darüber

Scanned with OKEN Scanner

Vorgänger auf dem Gebiete des Theaters abzulehnen und sich dem Ursprung desselben zuzuwenden.

Der erste Teil der Arbeit umreisst die moderne Auffassung vom Drama aus der Sicht I. L. Caragiales.

Die Untersuchung der dramatischen Form bedeutet die Auseinandersetzung mit den Begriffen des aristotelischen Theaters und gleichzeitig deren Überwindung ; auf diese Weise stellt sich erneut die Frage : *ist das Theater Literatur oder nicht ?*

Der erste Dramenautor und-theoretiker, den diese Frage dauernd beschäftigt, und der in vielen theoretischen Aufsätzen die Hauptelemente des modernen Dramenbegriffes festlegt, ist I. L. Caragiale. Zum Teil sind seine Ideen später bei einigen der wichtigsten Theaterpersönlichkeiten wieder anzutreffen, etwa bei Gordon Craig, Georg Fuchs, Alexander Tairowo, Vsevolo Meyerhold, Antonin Artaud, Henri Gouhier. Sie erscheinen manchmal in ähnlichen Formulierungen, ohne dass es sich verständlicherweise um einen direkten Einfluss des rumänischen Dramatikers handeln könnte. Ausnahme dürfte Eugène Ionesco gelten. Die Neuerungen auf dem Gebiete des Theaters wurden synthetisch von Georg Fuchs im Motto seines Buches *„Die Revolution des Theaters* (München 1909) zusammengefasst : *Rethéâtraliser le théâtre :* unter diesem Wahlspruch stelle ich meine Aufzeichungen zur Diskussion". Das Theater „retheatralisieren" bedeutet, es von der Vorherrschaft der Literatur zu befreien, es als eine visuelle Kunst aufzufassen, als eine Synthesekunst, als eine „autonome" Kunst ; damit eng verbunden ist die neue Bewertung des Wortes und seine Rolle im Theater.

Dass das Theater keine Literatur ist, dass die Entwicklung des Theaters eine eigene Ausdrucksform anstrebt und zu sich selbst zurückzufinden versucht, waren Ansichten, die *ausserhalb* der Literatur oder sogar *gegen* die Literatur von einem Craig, Fuchs, Tairow u.a. vertreten wurden. Caragiale schrieb darüber

Scanned with OKEN Scanner

in einigen Aufsätzen und Chroniken, besonders ausführlich aber in dem programmartigen Aufsatz „Oare teatrul este literatură ?" *(Ist das Theater etwa Literatur ?*, 1897). Der Dramatiker wirft hier das Problem der aristotelischen Gattungsbegriffe auf, wie es bis zu Diderot und A. W. Schlegel verstanden wurde ; dabei ist er sich völlig bewusst, dass sein Standpunkt der eines Neuerers ist : „Bei keinem (der Kritiker), die ich bis jetzt gelesen habe, habe ich eine besondere Auffassung hinsichtlich des Theaters gefunden ; für alle ist der Dramatiker *eine Art* Literat oder Dichter, seine Werke aber sind *eine Art* literarischer oder poetischer Produktionen. Die Vorlesungen über Dichtkunst bringen sogar ganze Kapitel über die *dramatische Poesie*. Die Herren Autoren von mehr oder weniger elementären Poetiken mögen mir entschuldigen, wenn ich anders über die Dramaturgie denke, als sie es von mir wünschen". Auch an anderen Stellen gelangt Caragiale in diesem Artikel wieder zu dem, was man als Leitmotiv seiner Dramenauffassung bezeichnen könnte : „...das Theater... ist nicht eine Kunstgattung, sondern eine selbständige Kunst, genauso unterschiedlich von der Literatur im allgemeinen und der Poesie im besonderen, wie von jeder anderen Kunst — z.B. der Architektur." Caragiale war durch und durch Theatermann mit einer Bühnenerfahrung, wie sie kein zweiter in der gesamten rumänischen Kultur besass ; daher sein ausgezeichnetes Verstehen und Können, was den Szenenaufbau betrifft, so dass er sich über Einschränkungen, wie sie die literarische Form erforderte, einfach hinwegsetzte. Der Dramatiker machte den Unterschied zwischen den spezifischen Mitteln und Möglichkeiten des Theaters und dem grundsätzlich verschieden literarischen. Er lehnte das literarische Theater (Schiller, Hugo u.a.), zugunsten des „theatralischen" Theaters ab.

Späterhin teilten Gordon Craig (*The Art of the Theatre*, 1905 oder *The Theatre Advancing*, 1919), Georg Fuchs und Tairow ähnliche Auffassungen hinsichtlich des Verhältnisses von

Scanned with OKEN Scanner

Theater und Literatur. Radikaler als die anderen behauptet Alexander Tairow in seinem Werk *Das entfesselte Theater* (Köln-Berlin, 1964, S. 124) : „...die Aufgabe des Theaters ist eine gewaltige und eine autonome : Es mussunter Benutzung des Werkes, seinen eigenen szenischen Absichten entsprechend — ein neues und eigenwertiges Kunstwek schaffen." Weil er das Theater ausserhalb der Literatur begriff, beachtete Caragiale alle Elemente der dramatischen Kunst : Mimik, Pantomime, Gestik, Kostümierung, Maske. Er verstand das Theater als eine erbauende, „materielle" Kunst, eine visuelle Kunst, deren „Mittel" „gerade die lebendigen und unmittelbaren Erscheinungen" des menschlichen Geschehens sind. Die Existenz des Theaters wäre also von einer „Metamorphose" des dramatischen Textes in materiellen Formen abhängig. Von einer Idee Nietzsches ausgehend *(Die Geburt der Tragödie)*, wonach das Entzükken der Metamorphose die Ausgangsbedingung jedwelcher dramatischen Kunst ist, bemerkt Henri Gouhier in *L'essence du théâtre* (Paris 1968, S.60), dass im Theater die Metamorphose weit mehr bedeutet, als durch Einbildungskraft ein anderes Leben *zu leben ;* die Metamorphose erfüllt sich auf der Bühne dort, wo die Charaktere (wahre Gestalten) werden. Für Caragiale ist die Bühne die einzige Realität des Theaters. Der Dramatiker erzielte häufig die Verwandlung seiner Personen in eigner Person : der mimische Instinkt war bei ihm „der Instinkt der Metamorphose", der wiederholten Metamorphose, da ständig andere Gestalten von derselben Person „wiederaufgenommen" wurden : Caragiale spielte bekanntlich selbst alle seine Gestalten während der Proben.

Mit dem „Retheatralisierungsprozess" des Theaters wird ausser einem Bruch mit dem Geiste des klassischen und romantischen Dramas die „physische Sprache der Bühnenkunst und die Wiederanerkennung der Rolle des Wortes im Drama von neuem aktuell.

Scanned with OKEN Scanner

Das einheitliche Ganze, welches das Theater ist, und in welchem das Wort nur *einen* bestimmten Platz einnimmt, setzt sich aus Elementen zusammen, die den verschiedensten Kunstgattungen angehören. Von Hoffmann und Wagner bis zu Ionesco und Gouhier tritt diese Idee immer augenscheinlicher hervor. Bei Caragiale ist sie des öfteren und an verschiedenen Stellen anzutreffen. Der Dramatiker nennt das Theater sogar „artă de ensemble" (was der Bezeichnung Tairows Kollektivkunst äquivalent wäre): das Theater ist „ein komplexes Erzeugnis, ein Kollektiverzeugnis. Es ist ein Orchester: das Drama ist die Simfonie...", ein Gedanke, der später fast mit denselben Worten von Alexander Tairow ausgedrückt wird: „...die Theaterkunst ist eine kollektive Kunst...". Der Autor des *Verlorenen Briefes* präzisierte auch, dass das Theater eine unabhängige Kunst sei, welche alle anderen Kunstgattungen in ihren Dienst stellen muss, ohne irgend einer das Gleichheitsrecht auf dieser Ebene zukommen zu lassen, wenn et tatsächlich seine Würde bewahren will.

Caragiale fasst die dramatische Synthese als eine organische auf, ein „geordnetes Ganzes" (zitiert nach ihm), in welchem die eigentlichen szenischen Elemente ineinander verschmelzen. Hervorzuheben ist der in diesem Sinne aufgestellte Vergleich mit dem Werk des Architekten und dem Theater.

Auch andere Regisseure, Theoretiker und Dramenautoren (Craig, Tairow, Baty, Artaud, Ionesco, Gouhier) haben die Notwendigkeit der dramatischen Synthese anerkannt und hervorgehoben und haben auch Versuche angestellt, sie auf der Bühne zu verwirklichen. Indem Henri Gouhier eine Schlussfolgerung der theoretischen Entwicklung und der eigentlichen Bühnenpraxis zieht, äussert er in seiner Schrift *L'essence du théâtre* folgendes: „Das Theater ist... eine Synthese der Künste... Diese Synthese ist kein Maskenfest der Künste... Die dramatische Synthese wird im Inneren realisiert..."

Scanned with OKEN Scanner

Das Einmalige am Beitrag Caragiales hinsichtlich der Revolutionierung der Dramenstruktur besteht darin, dass er an diesem Prozess als Einzelgänger teilgenommen hat (Craig, Fuchs, Meyerhold, Tairow und die anderen sind jünger); die Ansätze aller späteren Richtungen des Theaters sind biem Autor, Regisseur, beim Theoretiker und Schauspieler so wie beim Theaterdirektor Caragiale anzutreffen. Er war ein Reformator und Neuerer auf dem Gebiete des Theaters, besonders wenn man nicht ausser acht lässt, was über Gordon Craig — im Vorwort zu *De l'art du Théâtre* — Jacques Rouché geschrieben hat dass dieser „ein Mann von Genie (war), dessen Name zugleich mit jenen der berühmten Neuerer auf dem Gebiete der Poesie und der Musik genannt werden muss". Wenn die Essays Antonin Artauds aus *Le théâtre et son double* als Schriften eines visionären Neuerers eingeschätz wurden, so dürfte Caragiale genau so als gentaler Neuerer gelten, der sich der Neuheit seiner Ideen völlig bewusst war, zumal er im mehrfachen Sinn auf dem Gebiete der Dramentheorie und des dramatischen Schaffens selbst Wesentliches vorwegnahm. Speziefisch für diesen Neuerer ist noch die Tatsache, die er mit Craig, Tairow und Artaud teilt, dass er der eigentümlich dramatischen Sprache Rechnung tragend, stets das Gleichgewicht in seinem Theater als Synthesekunst im Auge behielt.

Aber nicht nur als Vorgänger eines Georg Fuchs, eines Gordon Craig oder Tairows u.a. behauptet Caragiale seine Sonderstellung, sondern auch durch die Übereinstimmung seiner theoretischen Ansichten mit dem eigentlichen dramatischen Werk in einer Epoche zahlreicher Wandlungen im Wesen des Dramas. Hinzu kommt noch der Einfluss des Autors, den er auf Tristan Tzara und Eugène Ionesco ausgeübt hat. Diese Verdienste erscheinen dem Verfasser der vorliegenden Arbeit als wesentlich in der Beurteilung Caragiales als einem der Schöpfer der modernen Dramenstrukturen.

Scanned with OKEN Scanner

II. Die Anfänge der modernen Kultur überlagern sich mit einer allgemeinen Tendenz, die in der Poesie, in der bildenden Kunst, der Musik und dem Theater zu bemerken ist, eine Tendenz der Rückkehr zur Funktionalität, zu eigenen Mitteln und Formen, spezifisch und unabhängig für jede Kunst. Dieser Vorgang findet seinen Ausdruck in der Wiederbelebung ursprünglicher, „primitiver" Kunstwerte und -formen, deren Kompatibilität mit dem modernen Geist sich als organisch erwiesen hat. Für Ionesco bedeutet die moderne Revolutionierung dert-Kunst eine *Rückkehr*, eine *Rückerstattung* von Werten. Vor einigen Jahrzehnten, zu Beginn des Jahrhunderts begrüsste Vsevolod Meyerhold die Tendenz vieler zeitgenössischen Regisseure, die Pantomime dem Wortdrama vorzuziehen. Durch die Pantomime wurden die „Urelemente des Dramas": „die Kraft der Maske, der Gestik, der Bewegung, der Intrige" wiederentdeckt. Dieser ästhetische „Konservatismus" (die Wiederaufnahme der alten dramatischen Elemente, die sich im Laufe der Theatergeschichte bewährt haben) wurde von einigen bedeutenden Autoren der neueren Zeit erfolgreich angewandt: von Caragiale, Maeterlinck, Jarry und Strindberg.

Der zweite Teil dieser Arbeit untersucht das Vorhandensein einiger Formen, Verfahren, Möglichkeiten uralter dramatischer „Eigenheiten" bei Caragiale, ihre Asimilierung und die Metamorphose im Werk des Dramatikers. Als guter Kenner der uralten Theatertechniken hat der Autor des *Verlorenen Briefes* sie in eine neue dramatische Struktur transponiert, in ihnen neue Valenzen entdeckt, die neue zwischenmenschliche Beziehungen auszudrücken vermochten.

Caragiale ist mit der langwierigen Tradition der Volkskomödie verbunden, deren Geschichte dem literarischen Theater eine ständige „Konkurrenz" war. Wie Shakespeare und Molière findet sich bei ihm „die freie Art der spontanen Volkskunst", „erfüllt von der tiefsten, heute vorstellbaren Humanität..." (Ca-

Scanned with OKEN Scanner

mil Petrescu über Shakespeare und Molière). Caragiales Werk ist das Ergebnis einer einmaligen Verflechtung der Struktur der Volkskomödie mit den Erfordernissen des Kunstdramas, wobei die wesentliche Bemerkung getan werden muss, dass er nicht nur als Theoretiker, sondern auch als Dramatiker die Formel der literaturisierten Komödie ablehnt.

Der Stil Caragiales ist in vielem dem verwandt, mas — S. Mokulski in seiner Studie *La revision des traditions* einen „universellen Volksstil" genannt hat, ein Stil, der den griechischen Mimus, die römischen Atellanen, die Maskenkomödien, die mittelalterliche Jongleurkunst oder die der russischen Skomorokhen, die „commedia dell'arte", das Spiel englischer, spanischer, japanischer oder chinesischer Wanderkünstler vereint. Nicht unwichtig für den rumänischen Autor ist die Tatsache, dass sein Theater auch anderen Formen der Volkskomödie gegenüber nicht gleichgültig war, etwa der Hof-und Bauernposse, dem türkischen „Karagöz", der Clown-und Hanswursterei. Viele Züge des dramatischen Volksstils sind bei Caragiale wieder zu finden, natürlich in eine moderne dramatische Struktur gefügt und den Forderungen des Kunstdramas so wie den Notwendigkeiten einer bestimmten Epoche angepasst. Das wären die Unabhängigkeit, vom literarischen Drama, der Eindruck der Improvisation, die Pantomime, das Fehlen der psychologischen Motivierung, die „primitive" Komik und die Extremstilisierung, also die Maske, die Burleske, die Karikatur, das Groteske, die Wortphantasie, die „lazzi" etc. Die tiefe Humanität, von der Camil Petrescu im Zusammenhang mit Shakespeare und Molière gesprochen hat, gibt es auch in Caragiales Komödien, dargestellt mit negativen Vorzeichen in einer Welt, deren betonter Negativitätsgrad die Möglichkeit einer übergeordneten Humanität als Kontrast andeutet. Es gibt eine Reihe von Elementen, die das Verhältnis des Theaters von Caragiale zu den verschiedenen Formen der uralten Komödie andeuten: der griechische Mimus (*Articolul*

Scanned with OKEN Scanner

214 [Artikel 214] ist nach Zarifopols Meinung eine Mimenkomödie, teilweise auch *O noapte furtunoasă [Eine stürmische Nacht]* oder *D-ale carnavalului [Karnevalszeit])*, der mimische Scherz, die *„commedia dell'arte*, din Posse, din Sottie, der Zirkus, das Variété, das Marionettentheater, das Karagöz-Theater, die Hof-und Volksposse, das Soitaren-Spiel.

Unter den zahlreichen Möglichkeiten, Verfahren, dramatischen „Eigenheiten", die in der Tradition der komischen Kunst geschaffen wurden, sind einige unterschiedlich gebraucht, in den Komödien Caragiales anzutreffen : die Karikatur und das Groteske, die Maske, die Pantomime, „i lazzi" und die Wortphantasie. Wie auch in anderen Fällen verändert der rumänische Autor oft den Sinn und die Finalität einiger dieser angewandten Möglichkeiten und Verfahren, indem er sich der reichen, einheimischen und ausländischen Tradition der Gattung bedient. In der Entwicklung der „Karikatur-Arten" z.B. stellt Caragiales Werk einen bedeutenden Wendepunkt dar. Bekanntlich hat die Karikatur im Mimus und in den Atellanen eine sehr gewaltige Wirkung, so dass sich die „Maske" des Maccus (der Buckel, die krumme Nase, der Kahlkopf) bis in die Moderne zu Pulcinella, Karagöz, Vasilache oder in der Clownerie erhalten hat. Betrachtet man Caragiales komische Gestalten vom Standpunkt der Enormität und Monstruosität, so sind es grösstenteils alte „komische" Masken, wie Falstaff oder Chiriţa, was aus einer bekannten Selbstcharakterisierung in *Grand Hotel Victoria Română* hervorgeht : „Ich fühle enorm und sehe monströs" (nach Zarifopol resümmieren diese Worte ein Temperament und erklären eine künstlerische Methode). Zum ersten Mal in der Geschichte des Theaters entgeht der karikaturellen Vision keine einzige Gestalt. Die karikaturelle Komik Caragiales (die derjenigen Jarrys vorrusgeht) kommt als abgeschlossenes Universum zum Vorschein, ohne Zu- und Ausgang : niemand, der ausserhalb dieser Welt steht (anders als bei Molière oder Gogol) hat Zu-

Scanned with OKEN Scanner

gang zu ihr und niemals ergibt sich die Möglichkeit der Flucht, auch nicht in den Tod ; mit dieser Tatsache hängt wohl der Eindruck Eugène Ionescos zusammen, der das Theater Caragiales ein „absurd-phantastisches Theater" nennt. Die Verschmelzung von Mensch und Maske bei Caragiale, die stärker als bei anderen Komödiendichtern realisiert wird, geht so weit, dass der Mensch von der Maske nicht mehr zu unterscheiden ist. Daher liegt die Stärke des Dramatikers in den Komödien, in seiner karikaturellen Kunst. „Karikaturell aber durchaus glaubwürdig — das ist das Kennzeichen Caragiales" (Zarifopol). Die Verallgemeinerung Paul Zarifopols : „Die Karikatur in Caragiales Werk ist vor allem eminentt amüsant", erscheint uns heute als zu ungenau. Auf das moderne Publikum, das schwerwiegende geschichtliche Ereignisse erfahren hat, wirkt des Caragialesche Lachen nicht mehr erheiternd, es enthält eher einen überlegenen Ton und hat etwas Gezwungenes an sich, dadurch dass es einer aus dem Gleichgewicht gebrachten Welt gilt, einer Welt, die verunstaltet und entmenschlicht ist. Der prophetische Zug an den karikierten Gestalten Caragiales wird von ihrem Autor selbst betont, wenn er über Jiquidi „prophetisch" bemerkt : „Der Mensch kommt mit der Zeit so weit, dass er als normales Aussehen, das Aussehen der Karikaturen unseres vielbedauerten Freundes Jiquidi trägt." *(Zgomot [Lärm])*

Im drietten Kapitel des zweiten Teils, *Das Alter der Gestalten*, wird der Versuch unternommen, die mehr oder weniger evidente Abkunft einiger Gestalten aus den Komödien von uralten Typen des Komischen nachzuweisen. Die häufigsten Maskentypen des Mimus und der Atellanen waren der Barbier und der Pädagoge, der Kaufmann und der Priester, der gehörnte Gatte und die lustige Witwe, der Tor und der Säufer, der Scharlatan und der Diener. Die uralte Komödie unterscheidet gleichfalls zwei Kathegorien von Gestalten, die bei allen grossen Komödienautoren und auch im komischen Volkstheater, in der

Scanned with OKEN Scanner

Posse und der *Sottie*, in der Kunst des Zirkus und des Marionettenspiels als die Betriiger und die Betrogenen vorkommen. Ein anderer komischer Typus, eine Art negative Synthese der beiden anderen, ist der betrogene Betrüger.

In den Werken grosser Komödienautoren, z. B. bei Aristophanes, Plautus, Shakespeare, Molière oder Caragiale sind einige Gestalten das Ergebnis einer Synthese von mehreren komischen Typen. Das beste Beispiel wäre hier Falstaff : er erinnert an die „dicken Narren aus dem griechischen Mimus und an die „verrückten" aus dem indischen Theater oder aus der jawanischen Marionettenwelt (Hermann Reich) und hat als Vorfahre gleichfalls den „mimus secundarum partium" und den Miles gioriosus Für viele Bewerter des Shakespeareschen Theaters bleibt Falstaff ein „König der Clowns" in einer Vorstadtwelt, einer Welt, die nach Hermann Reich seit zwei Jahrtausende („Der Mimus", Berlin 1903) „die Ehebruchskomödie", wie sie *Die lustigen Weiber von Windsor* oder — in ihrer Art. — *O noapte furtunoasă (Eine stürmische Nacht)* und *D-ale carnavalului (Karnevalszeit)* veranschaulichen.

Bei Caragiale ist z. B. der „Catindat" der „Narr", mimus secundarum partium und der „Clown", Hermann Reich bemerkte, dass die uralten mimischen Volkstypen umgewandelt werden können und müssen, um im Kunstdrama dem besten Stil entsprechen zu können : diese Tatsache wurde von Molière wahrscheinlich verstanden, Shakespeare hat es sicher gewusst" (Ibidem I, 1, S. 333—334). Caragiale hat es ebenfalls gewusst. Alle Typen, die der Dramatiker der Überlieferung entlehnt, werden in seinen Komödien zu *etwas anderem.*

Die Tatsache, dass die meisten Personen der Komödien Caragiales alten komischen Zeiten entstammen — was unter anderem ihre heutige Vitalität und Lebendigkeit erklärt-schmälert ihren Wert für die Epoche nicht. Der Dramatiker hat die alten Typen der Komödie historisiert ; trotz ihrer Zeitlosigkeit sind

Scanned with OKEN Scanner

sie von einer sozialen Struktur assimiliert worden, ohne etwas von ihrem überzeitlichen Wert eingebüsst zu haben. Diese Vergeschichtlichung hat nicht nur im strikten Sinne der Epoche stattgefunden, sondern manchmal auch im „prophetischen" Sinne: „die mechanische Pupp" aus den Komödien, die automatisierten Reaktionen der Gestalten, die Degradierung der meschlichen Natur, all das kündet moderne literarische und theatralische Entwicklungen an, die am Werk Alfred Jarrys noch offensichtlicher werden.

Dass dem Werk Caragiales ein bestimmter Platz im Rahmen der europäischen Literatur zukommt, wurde schon zu seiner Zeit als notwendig empfunden. Jedoch wurden die Bühnen von den geistvollen bürgerlichen Komödien eines Monnier, — Scribe, Labiche, Courteline u.a. beherrscht, die durch ihre Technik und Erfahrung in psychologischer Hinsicht oft Bewundernswertes geleistet haben. Auch Molière, Gogol oder Tolstoj erfreuten sich einer weiten Anerkennung; doch konnten die Werke dieser Autoren nicht die Basis eines wissen schaftlichen Komparatismus darstellen, um den Wert und den Platz Caragiales im Kontext der rumänischen und europäischen Kultur bestimmen zu helfen. Selbst einige Zeitgenossen Caragiales und insbesondere die späteren Forscher wiesen auf den „Naturalismus" Caragiales hin.

Dieses Urteil behielt seine Gültigkeit bis zu George Călinescu und Eugène Ionesco. Der Autor *Der Nashörner* aber fügte hinzu, dass I. L. Caragiale „über den Naturalismus hinausgeht".

Was bisher wenig oder überhaupt nicht von den Exegeten beachtet wurde, ist das Studium des Werkes von Caragiale im Kontext des Theaters seiner Epoche. Einem Schöpfer von der Grösse Caragiales muss ein Platz und ein Wert neben den anderen hervorragenden Vertretern der dramatischen Kunst Europas der Jahrhundertwende zugewiesen werden.

Scanned with OKEN Scanner

Tatsache ist, dass der rumänische Dramatiker eine gewisse Zurückhaltung oder sogar eine Abneigung den Werken dreier grosser Autoren gegenüber, die damals das neue europäische Theater vertraten, gezeigt hat: Ibsen, Strindberg und Maeterlinck: letzteren hat er sogar ironisiert und parodiert. Überraschend ist dies im Falle eines so empfänglichen mobilen Geistes, wie es Caragiale war; mit dem viel diskutierten „Konservatismus" des Dramatikers kann diese Frage nur unzureichend beantwortet werden, denn I. L. Caragiale führte in derselben Richtung Neuerungen ein, die auch bei Ibsen und Maeterlink, Tschechow und Strindberg beobachtet wurden. Unabhängig von ihnen und mit ihnen zusammen, nimmt der rumänische Dramatiker an einem komplexen Restaurierungsprozess des Dramas teil, der in der Autonomie des Theaters seinen Niederschlag gefunden hat. Der Künstler Caragiale hat gegen seine Überzeugungen — unwillkürlich — erneuert: die Logik der Kunst erwies sich noch einmal unabhängig von der Logik der literarischen Meinungen.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass im traditionellen Drama die zwischenmenschlichen Beziehungen die Grundlage des traditionellen Dramensystems bildeten. Das Zustandekommen von Beziehungen zwischen den Menschen ermöglichte die Umwandlung ihres Innenlebens in dramatische Gegenwart; folglich ist alles was ausserhalb der Gegenwart liegt, dem Drama fremd. Der normale linguistische Ausdruck dieses dramatischen Verhältnisses ist der Dialog. Die Anfänge der modernen Epoche sind mit dem Isolierungsprozess, mit der Vereinsamung des Menschen verbunden; im Theater wird dies durch die Aufhebung der zwischenmenschlichen Beziehungen sichtbar, so bei Ibsen (*John Gabriel Borkman* u.a.), bei Maeterlinck (*Die Blinden, L'Intérieur*), bei Strindberg (*Nach Damaskus, Die Gespenstersonate*), bei Tschechow (*Drei Schwestern*); din Verständigung zwischen den Gestalten wird nicht mehr wie im traditionellen Theater realisiert, oder sie wird überhaupt unmöglich; das

Scanned with OKEN Scanner

innere Leban wird nicht mehr zur dramatischen Gegenwart, es wird in einer Art nachträglichem Spiel sichtbar und nur selten in Monologen oder isolierten Repliken durchschaubar (*Năpasta [Das Unheil], Drei Schwestern* u.a.).

Am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts kommt bei allen grossen Dramatikern bewusst oder unbewusst jener wesentliche Widerspruch zum Ausdruck, der zwischen „Form" und „Inhalt" — der dialogischen und unproblematischen Form und dem oft monologischen und problematischen Inhalt auftritt. Offensichtlich versuchen sie diesen internen Widerspruch im Drama zu lösen, indem sie monologische oder epische Elemente einführen, die das Aufkommen einer neuen Dramenstruktur ankündigen. In ihrem Buch *Vermessung des Labyrinths* schreibt Marianne Kesting, dass Pirandello, Wedekind, Strindberg und Maeterlinck gleichzeitig eine Revolutionierung des Theaterinhaltes und der Dramenstruktur versucht haben. Die Anfänge dieser Entwicklung beginnen eigentlich schon früher, mit Ibsen und Caragiale. In der Komödie bei Caragiale genau wie bei Jarry derselbe Widensprunch und dasselbe Suchen nach neuen Formen des szenischen Ausdrucks anzutreffen.

Die strukturellen Elemente, die bei Caragiale u.a. Dramaturgen die Dramenkrise ankündigten und gleichzeitig das Erscheinen einer neuen Theaterform bedeuten, äussern sich als *falsche dramatische Gegenwart, als Einmischung des Epischen ins Dramatische, als Handlungskrise, als Kreisform des Drama, und als geschlossener Ort.*

Der geschlossene dramatische Raum ist der Raum des Kreisdramas, des Dramas, in welchem eine Handlung eingeschränkt oder aufgelöst ist, und in welchem eine falsche Gegenwart herrscht. Bei Strindberg, Maeterlinck oder Tschechow, auch bei Ibsen (in *Rosmersholm* oder in *John Gabriel Borkman*) ist der dramatische Ort *der geschlossene Raum*: eine thematische

Scanned with OKEN Scanner

Folge (die Isolierung des Menschen innerhalb der modernen Zivilisation) und gleichzeitig eine Folge der Änderungen in der Dramenstruktur. Maeterlinck erklärt sogar in *Le tragique quotidien* (1896) die Genese dieses geschlossenen Raumes *L'Intruse* und *L'Intérieur*: „Das Glück und Unglück der Menschen entscheiden sich heute in einem engen Zimmer, an einem Tisch, am Kamin. Man liebt, man leidet, es entsteht Leid und man stirbt auf einem kleinen Platz und es ist etwas Ausserordentliches, wenn, unter dem Einfluss einer unvermuteten Hoffnungslosigkeit oder eines seltenen Glücks, sich eine Tür oder ein Fenster für einen Augenblick öffnet."

Caragiale drückt in den Komödien (in burlesker Weise), in *Năpasta* etwa dieselbe Isolierung der Aussenwelt gegenüber aus, die Einschränkung auf den familiären Raum, (oder höchstens auf den der Stadt, wie in *O scrisoare pierdută (Der verlorene Brief)* oder *D-ale carnavalului (Karnevalszeit)*: alles spielt sich in diesem geschlossenen Raum ab.

Von allen Stücken ist *Năpasta* am augenscheinlichsten den Ideen Maeterlincks, die oben erwähnt wurden, verwandt. Die Tatsache, dass Caragiales Drama in diesem Punkt dieselbe Richtung einschlägt wie die Komödien, ist nicht überraschend: das Tragische und das Groteske berühren sich von neuem: „Die tragische Welt und die groteske Welt sind geschlossene Welten, es gibt keinen Ausweg..." schreibt Jan Kott.

Die Welt im Theater Caragiales ist eine *geschlossene* Welt. Neben einigen Dramen von Ibsen und Maeterlinck, Strindberg und Tschechow verkündet sie eine neue künstlerische Epoche, deren Vertreter Schriftsteller und Dramatiker, Franz Kafka und James Joyce, Ionesco und Beckett sind. Dramen *wie Huis clos, Le nouveau locataire, Le Roi se meurt, En attendent Godot, Fin de partie* u.a. gingen unmittelbar aus dem Theater des geschlossenen Raumes hervor.

Die Gestalten und ihre Sprache passen sich der neuen Struktur und den neuen Forderungen des Theaters an. Der

Scanned with OKEN Scanner

traditionelle Dramentypus wird manchmal zum Zustand, die Gestalten sind manchmal „vertauschbar" in ihrer Similarität; die Gestalten, die den geschlossenen Raum bevölkern, verlieren den Orientierungssinn. Ihr Mangel an Orientierungsgeist isoliert sie voneinander. Die tiefen biologischen, moralischen oder intellektuellen Züge, die die komischen Gestalten Caragiales kennzeichnen, sind das Symbol einer Welt und einer Epoche: der Klein- und Grossbürger, neuerdings eine geschlossene Klasse vertretend, nehmen am Degradierungsprozess der Klassen auf europäischer Ebene teil. Diese „Wachstumskrise", dies „Gegen-die-Zeit-Laufen", wurden vom Dramatiker erfasst. Ihre Prägnanz und ihr prophetischer Wert sind, zum Teil, auch auf diese „Wachstumskrise" zurückzuführen. Neben den Gestalten eines anderen „Propheten" der modernen Kunst, Alfred Jarry, künden die Gestalten Caragiales durch Habgier, Agressivität und Niederträchtigkeit, durch ihre Karikaturhaftigkeit und ihren Verallgemeinerungswert einige dramatische Gestalten von Ionesco und Arrabal an.

Auch Caragiale schafft die diskontinuierliche Gestalt (von Grund auf unklassisch) — Leonida, Caţavencu, Efimiţa, der Catindat u.a. — die Gestalt mit offener Struktur, die man die *flüssige Gestalt* nennen könnte. Der Caragialesche „Typus" ist in anderen Fällen der Velleitäre, die Gestalt, die vor der Tat zurückschreckt, eine Art Präsenz der Absenz (Herr Leonida), oder aber nimmt sie die spätere *Gestalt ohne Eigenschaften* vorweg

Der rumänische Dramatiker erweist sich somit als einer der Schöpfer der modernen Posse mit einer neuen Struktur der Gestalten. Die Denaturierung (und „die Metamorphose") der Komödiengestalt ist gleichzeitig auch eine Denaturierung (eine „Metamorphose") ihrer Sprache. Die Gestalt des geschlossenen Raumes enthebt das Wort seiner primären Funktion — der des Dialogs. Wie bei Maeterlinck dient Caragiale der Dialog

Scanned with OKEN Scanner

nicht immer bloss der Verständigung. Die Entstellung des Wortes, die Denaturierung der Funktion des Dialogs („der Kreisdialog" und der Kontrapunktdialog), das Einsetzen auf mehreren Szenen, der Nonkommunikation deuten eine andere Art des Bruches mit der Tradition an und eine Richtung, in der sich das moderne Drama entwickelt hat.

IV. Die Epoche Caragiales und Jarrys hat sich als eine Epoche der Haltlosigkeit des Menschen, der Werteverschiebung erwiesen. Der vierte Teil dieser Arbeit verfolgt zwei Tatsachen: die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Desorientierung und Werteverschiebung beim rumänischen Dramatiker und seine künstlerische und menschliche Haltung ihnen gegenüber, d.h. *die Derision.*

Eine künstlerische Möglichkeit, die Caragiale eigen ist (vielleicht die wichtigste) ist das *Karnevaleske,* das auch bei einem der grössten Romanschriftsteller der modernen Epoche — bei Dostojewskij — auftritt. In den Komödien und in den *Momenten und Skizzen* ist die karnevaleske Vision die primäre (ihr Zentralmotiv ist das *Motiv der verkehrten Welt*). Wie auch in anderen Fällen verändert aber der rumänische Dramatiker diese Vision und zeigt sie mit ihren letzten Folgen. „Die Logik" des Karnevals aus den Komödien ist ihre einzige dramatische Logik; die *verkehrte Welt* des Karnevals ist endgültig anerkannt: aus ihr gibt es kein Zurück. Nicht Jarry, wie man allgemein behauptet, sondern Caragiale erschöpft das *Motiv der verkehrten Welt.*

„Das Abenteuer" der Caragialeschen Gestalt in einer „verkehrten Welt" bringt gleichzeitig auch ein „Abenteuer" des Wortes mit sich. *Les idées recues,* das verunstaltete Wort, der Nonsens, die Technik „der Vervielfältigung", die *Zick-Zack-Technik* (ein „dadaistisches" — *avant la lettre* — Verfahren) sind auch Ausdruck desselben „Abenteuers" des Wortes, das die lächerliche Welt der Gestalten Caragiales in das Licht einer

Scanned with OKEN Scanner

schonungslosen Satire stellt. Der Dramatiker „entdeckt" also eine Ausdrucksform und gleichzeitig eine Form der Verneinung des Absurden, jener *verkehrten Welt* — ihre Derision, ihre, man könnte sagen, dialektische Modalität. Sie ist grundsätzlich verschieden von der Beckettschen Modalität : im Werk des Autors *En attendant Godot* ist das Absurde statisch, scheinbar für ewig versteinert. Ionesco schreibt : „I. L. Caragiale sagt uns nicht, dass die alte Gesellschaft besser war, er glaubt das nicht" *(Portrait de Caragiale)*. Caragiales Verneinung (er verneint die Welt Trahanaches und Tipătescus, Caţavencus und Dandanaches) setzt das Ideal einer höheren Humanität voraus, in ihrer Breite und Tiefe. Es gibt etwas jenseits dieser „absurden Welt", sagt der Dramatiker ebenfalls verneinend. Dies ist seine erbauende Botschaft für das Errichten einer Menschenwelt.

V. Der fünfte Teil dieser Arbeit beabsichtigt ein „Portrait" des Dramatikers in seiner Jugend und Reife zu entwerfen. Caragiale war ein Visionär. Sein Zeitgenosse Duiliu Zamfirescu hat ihn so charakterisiert. In unserem Sinne des Wortes war er tatsächlich ein grosser Visionär : er hat den Sinn seiner Welt durchdrungen und hat einige ihrer Entwicklungen „vorausgeahnt". Er hat einige wesentliche Elemente der Struktur der Gestalten und des modernen Dramas *gesehen*. In beiden Hinsichten ist er ein bedeutender Vorläufer des modernen Lebensgefühls und der modernen Kunst.

Scanned with OKEN Scanner

NOTA BENE

I. Autorul exprimă şi pe această cale sentimentele sale de gratitudine profesorilor N. I. Popa de la Universitatea „Al. I. Cuza" din Iaşi şi Klaus Lazarowicz, rectorul Institutului de istoria teatrului al Universităţii din München, pentru atenţia acordată acestei cercetări şi pentru numeroasele şi utilele informaţii şi schimburi de opinii privitoare la studiul de faţă.

Autorul mulţumeşte, de asemenea, Editurii Minerva pentru interesul cordial acordat acestei cărţi şi pentru spiritul de conlucrare distins-intelectuală manifestat de specialişitii ei. Redactorului responsabil al cărţii — Maria Simionescu — mulţumiri deosebite.

II. Dedic această carte celei căreia, în bună parte, i-o datorez : soţiei mele.

I. C.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE AUTORI

A

Adamov, Arthur 290
Albérès, R. M. 243, 244, 323
Alecsandri, Vasile 93, 102, 105, 107, 144, 145, 147, 168, 169, 230, 262, 265, 284, 287
Alexandrescu, Sică 187
Alexandrescu, Sorin 323
Andronicus, Livius 126
Aragon, Louis 306
Aristofan 112, 119, 144, 152, 153, 184, 268, 286, 288, 336
Aristotel 6, 65, 74
Arrabal, Fernando 59, 231, 341
Artaud, Antonin 6, 8, 11, 16, 19, 24, 26, 32, 33, 34, 38, 42, 43, 45, 47, 50, 54, 55, 57, 59, 63, 64, 67, 320, 327, 330, 331
Augier, E. 188

B

Babelon 132
Bahtin, M. 260, 261, 262, 263, 265, 266, 270, 323
Balotă, N. 258, 280, 285, 294, 305, 306, 323, 324
Barrault, J. L. 6, 57, 127
Baty, Gaston 33, 34, 45, 47, 48, 50, 55, 59, 330
Baudelaire, Ch. 10, 324
Beaumarchais, P. A. Caron de 154, 160
Beckett, Samuel 56, 57, 59, 60, 81, 90, 92, 100, 127, 170, 181, 216, 226, 246, 256, 269, 274, 340
Beigbeder, Marc 323
Beligan, Radu 137
Bergson, Henri 268
Bertoni, Giulio 69, 113, 120, 130
Blaga, Iosif 316
Blanchet 132
Boccaccio, Giovanni 155
Boileau, Nicolas 32
Bonnard, André 152, 154
Brémond, Leon 19
Brezeanu, Ion 28, 32
Brion, Marcel 239, 240, 323
Büchner, Georg 100
Burada, T. T. 107

C

Călin, Vera 269, 322
Călinescu, G. 102, 109, 113, 154, 186, 190, 192, 228, 241, 285, 292, 304, 337
Călinescu, Matei 263, 267
Camus, Albert 56
Caragiale, Costache 314
Caragiale, Iorgu 314
Cassiodor, Flavius Magnus Aurelius 29
Cazimir, Șt. 191
Cehov, A. P. 7, 16, 22, 39, 50, 56, 148, 190, 194, 195, 196, 209, 210, 211, 219, 223, 226, 227, 232, 237, 246, 257, 313, 338, 339, 340
Cervantes Saavedra, Miguel de 95
Champfleury, Jules 322
Chaplin, Charlie (Charlot) 127, 286
Charensol, Georges 305
Choricius 79
Cicero, Marcus Tullius 230
Cioculescu, Șerban 27, 259
Claymoor 154, 190, 192, 207
Colombo, Anna 69, 94, 98, 101, 113, 124, 146, 159, 181, 192, 201, 207, 219, 245, 307
Constantinescu, Pompiliu 222
Copeau, Jacques 45
Corneille, Pierre 141
Costin, Miron 107
Courteline, Georges 71, 191, 337
Craig, Edward Gordon 6, 7, 8, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 20, 24, 25, 26, 30, 32, 36, 37, 38, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 312, 320, 327, 328, 330, 331
Curtius, E. R. 268, 271

D

Daumier, Honoré 111, 116
Delavrancea, Barbu Ștefănescu 63, 68
Devrient, Eduard 9, 10, 20, 21, 38, 47, 49, 319
Diderot, Denis 14, 22, 328
Dietrich, Margaret 229
Dima, Al. 23
Diomede 74
Donat 74
Dostoievski, F. M. 160, 288, 246, 267, 270, 323, 342
Dullin, Charles 45
Dürrenmatt, Friedrich 226, 227, 273, 323
Duse, Eleonora 14, 35, 48

E

Eckermann, Johann - Peter 10, 49
Efendi, Murad 101, 103
Eliade, Pompiliu 149, 150
Eluard, Paul 306
Elvin, B. 217, 222, 296, 308, 322
Eminescu, Mihai 287
Engelhardt, Klaus 279
Eschil 24
Esslin, Martin 44, 90, 92, 93, 109, 193, 209, 216, 268, 275, 279, 287, 291, 308, 320, 322

Scanned with OKEN Scanner

F

Fabre, Emile 19
Feydeau, Georges 192, 237
Filimon, Nicolae 145
Filon 241
Flaubert, Gustave 228, 275, 278, 279, 308
Flögel, Karl Friedrich 90, 91 92, 120, 124, 154, 156, 163, 321
Florescu, Al. G. 233
Fort, Paul 45
Freud, Sigmund 280, 281, 282, 286
Fritsche, Hermann 145, 148
Fuchs, Georg 19, 20, 21, 25, 26, 34, 48, 54, 55, 58, 62, 65, 327, 328, 331

G

Gane, Nicolae 16
Garapon, Robert 134, 135, 136, 138, 139, 142, 143, 322
Gavarni, Paul 116
Gebhart 322
Gherea, Constantin Dobrogeanu 12, 68, 93, 111, 119, 186, 314
Gide, André 7, 243
Gluck, Ch. W. von 10
Goethe, Johann Wolfgang 9, 10, 20, 49, 95
Gogol, N. V. 112, 190, 228, 288, 334, 337
Goldoni, Carlo 22, 42, 65, 73, 74, 75, 77, 80, 92, 104, 120, 127, 130, 138, 144, 152, 184, 185, 315
Gorki Maxim 211
Gouhier, Henri 8, 21, 27, 31, 37, 47, 53, 55, 62, 236, 320, 327, 329, 330
Gregor, Joseph 7, 74, 121
Grigorescu, Dan 323
Grysar, H. 29

H

Hartmann, Eduard von 20
Hauptmann, Gerhart 50, 200, 210, 313
Hegel, G. W. Fr. 6, 268
Herondas 74, 75, 76, 78, 168, 321
Hoffmann, E.T.A. 56, 303, 330
Hokusai 239
Holberg, Ludvig 75
Hugo, Victor 8, 9, 20, 21, 23, 29, 43, 49, 123, 189, 328
Huxley, Aldous 243

Scanned with OKEN Scanner

Stendhal 49
Stoenescu, Th. M. 61
Strindberg, August 16, 50, 56, 148, 190, 193, 195, 196, 201, 205, 210, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 226, 227, 246, 247, 251, 257, 313, 332, 338, 339, 340
Struțeanu, Scarlat 207, 217, 234, 245, 289, 315
Suchianu, I. 188, 207
Sulzer, F. J. 102, 105, 133
Sunday, Billy 306
Szondi, Peter 7, 196, 198, 199, 200, 211, 213, 246, 319

T

Tairov, Alexander 6, 7, 8, 16, 17, 20, 21, 22, 24, 26, 31, 32, 34, 38, 45, 47, 51, 54, 55, 58, 61, 62, 64, 65, 67, 70, 327, 328, 329, 330, 331
Terentius, Afer 154
Tietze-Conrat, E. 322
Tolstoi, Lev Nicolaevici 191, 233, 325, 337
Tzara, Tristan 59, 260, 288, 293, 294, 300, 301, 304, 305, 307, 314, 324, 331

U

Urechia, Alceu 276
Urmuz 288, 293

V

Vigny, Alfred de 49
Vilar, Jean 19, 26, 57
Vlahuță, Alexandru 82
Vischer, Theodor 281

W

Wagner, Richard 7, 10, 11, 38, 47, 50, 51, 52, 319, 330
Wedekind, Frank 196, 339
Wilder, Thornton 256

Z

Zamfirescu, Duiliu 317, 343
Zarifopol, Paul 27, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 38, 42, 43, 68, 69, 71, 73, 75, 76, 77, 96, 97, 98, 99, 106, 110, 113, 114, 116, 118, 119, 120, 136, 150, 159, 166, 168, 187, 188, 189, 201, 252, 253, 309, 314, 334, 335
Zola, Emile 11, 192, 193

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Partea I Conceptul modern de dramă 5

Cap. I. Preliminarii 8

Cap. II. „Refuzul" literaturii 21

Cap. III. Teatrul ca artă neverbală . . . 28

Cap. IV. Reconsiderarea rolului cuvîntului . 37

Cap. V. Teatrul ca artă „totală", ca „sinteză a artelor" 46

Cap. VI. Autonomia teatrului 57

Partea a II-a Legătura cu vechea comică 67

Cap. I. La izvoarele comediei 74

Cap. II. Modalităţi, procedee, „ticuri" comice 109

Cap. III. Vechimea personajelor 149

Partea a III-a Structura dramei. Personajul. Limbajul . 186

Cap. I. Forma dramei şi criza ei 195

Cap. II. Structura personajului 226

Cap. III. Metamorfoza limbajului 245

Partea a IV-a Deriziunea absurdului 257

Cap. I. Carnavalescul. Motivul „lumii pe dos" 260

Cap. II. Aventura cuvîntului 275

Partea a V-a Portret al dramaturgului în tinereţe şi mai tîrziu 312

Note 319

Zusammenfassung 325

Indice de autori 347

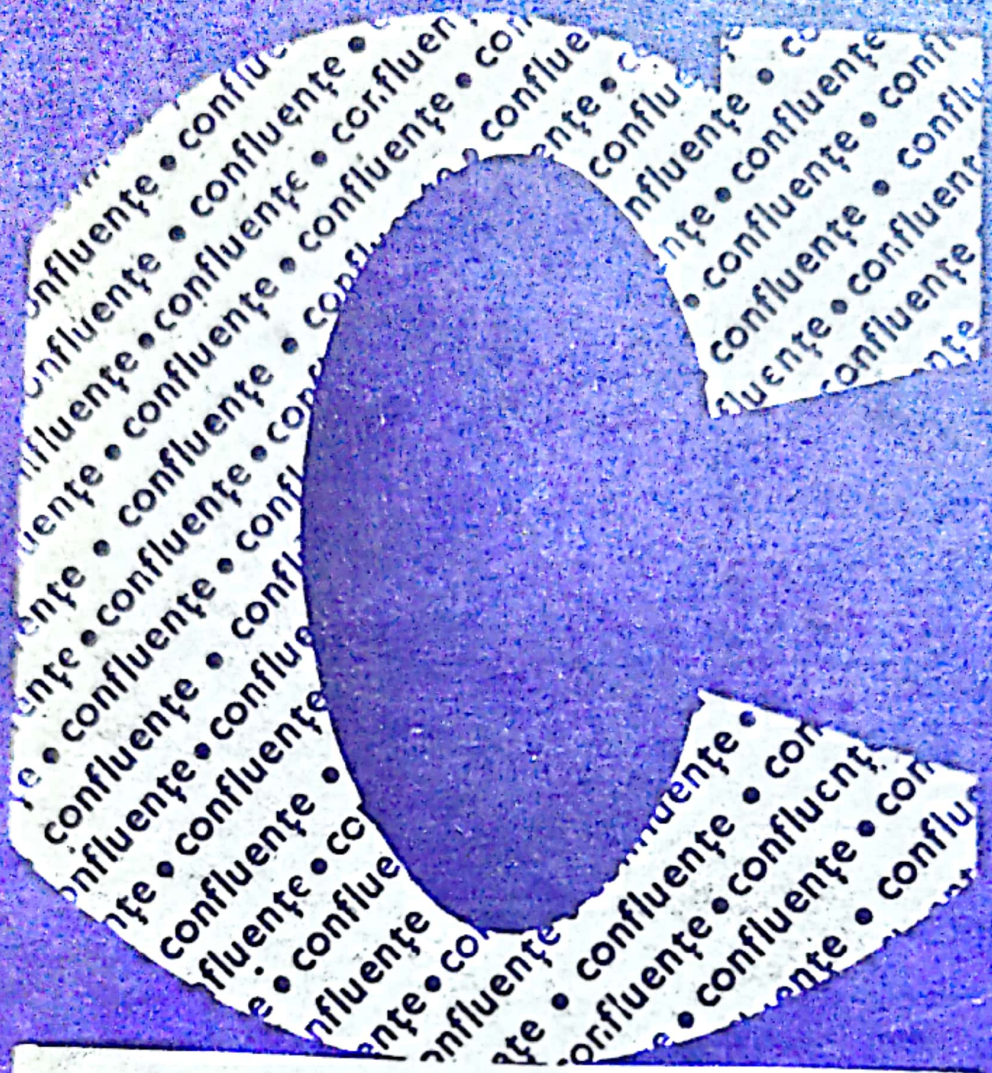
Scanned with OKEN Scanner

Lector : **MARIA SIMIONESCU**
Tehnoredactor : **AURELIA ANTON**

Bun de tipar 29.03.1974 Tiraj 2.640 ex. broșate
Coli ed. 15,98 Coli tipar 22,25

Tiparul executat sub comanda nr. 126 la
Întreprinderea poligrafică Galați
Bulevardul George Coșbuc Nr. 223 A,
Galați
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner



În seria CONFLUENŢE au apărut:

Edgar Papu — *Poezia lui Eminescu*

Dan Grigorescu — *Shakespeare în cultura română modernă*

Elena Bălan-Osiac — *Sentimentul dorului în poezia română, spaniolă şi portugheză*

Vor apărea:

Alexandru Duţu — *Umaniştii români şi cultura română*

Mircea Vaida — *Lucian Blaga Afinităţi şi izvoare*

Lei 9,75

Scanned with OKEN Scanner